

LITERATURA ESPAÑOLA II

VIDA/MUERTE Y TRASCENDENCIA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Descripción

La propuesta del programa de este curso se centra en el análisis de las diversas proyecciones que la presencia de la muerte, sentida como preocupación constante que conlleva implícita la conciencia de la vida y la trascendencia humanas, cobra en las diversas manifestaciones literarias del Siglo de Oro español. Las formulaciones de tópicos procedentes de la Edad Media como el *ubi sunt?*, las representaciones de las danzas de la Muerte, los sermones preparatorios de las *artes moriendi* y el desengaño del mundo, los documentos iconográficos, configuran un imaginario que se inscribe en el problemático contexto ideológico en que nacen los géneros literarios modernos y se recrean los tradicionales.

Las unidades temáticas se han estructurado en función de los espacios conferidos al tema de la muerte en la Literatura Española de los siglos XVI y XVII, con el fin de que los alumnos, a partir de las variedades impuestas por los códigos genéricos (poesía lírico-elegíaca, teatro, narrativa y prosa satírica) y de los matices cambiantes de su evolución en el proceso histórico del Renacimiento al Barroco, alcancen una perspectiva suficiente de la producción de los más importantes autores del período.

Los trabajos prácticos han sido programados como complemento y aplicación de los temas planteados en las clases teóricas y se integran en cada unidad con igual grado de importancia.

Objetivos

1. Introducir a los alumnos en los alcances de las manifestaciones en las que se proyectan, reelaboran y plasman las temáticas sobre vida/muerte y trascendencia en la literatura áurea.
2. Proporcionarles los elementos para reflexionar sobre el contexto ideológico y su evolución en el proceso histórico.
3. Desarrollar la capacidad crítica necesaria para analizar la configuración de los géneros literarios que dan cabida a esta problemática existencial.
4. Adiestrar a los alumnos en la metodología y técnicas necesarias para el conocimiento de las obras de autores representativos de la Literatura Española del Siglo de Oro.

Unidades temáticas

1. CONTEXTO HISTORICO CULTURAL

- 1.1 El concepto de Siglo de Oro. Renacimiento y Barroco en España: principales acontecimientos culturales, históricos y sociales.
- 1.2 La realidad tangible y cotidiana de la presencia de la muerte en la sociedad monárquico-señorial: guerra, hambre, enfermedad y epidemias. Saber vivir, saber morir y trascendencia. Representaciones iconográficas y literarias.
- 1.3 T.P.: Nociones de métrica y versificación necesarias para el estudio de los textos líricos y del teatro.

2. LA MUERTE EN LA LIRICA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

- 2.1 Garcilaso de la Vega. La *Egloga Y*. Reformulación de Tópicos de la elegía medieval para una nueva cosmovisión. Lectura del más allá: El arte, la naturaleza: el artista, el hombre.
- 2.2 San Juan de la Cruz. *La llama de amor viva*: Amor y muerte. La vía mística como peregrinación por el camino de las "nadas": La *Noche oscura*, el *Cántico Espiritual*. El lugar histórico de la mística del siglo XVI.
- 2.3 Tópicos elegíacos en la muerte cercana y la muerte literaria del barroco. Lope de Vega: *Canción a la muerte de Carlos Félix*. Continuidad y ruptura de la vida: arte y naturaleza como figuras paradójales de éste y del otro mundo. Francisco de Quevedo: *Canción a la muerte de Luis carrillo y Sotomayor* (*Miré ligera nave*). La visión "desengañada" de la poesía filosófica. El más allá.
- 2.4 Trabajos prácticos. Análisis de sonetos: El *carpe diem*, los sonetos funerarios de Góngora, los sonetos metafísicos de Francisco de Quevedo.

3. PRESENCIA DE LA MUERTE EN EL ESPACIO DRAMATICO

- 3.1 El teatro religioso y su función catequístico-doctrinal en el siglo XVI.
 - 3.1.1. T.P.: Análisis de la *Farsa de la Muerte* y de la *Farsa Theologal* de Diego Sánchez de Badajoz.
- 3.2 La formación de la Comedia nacional. Teatro y escenarios en el siglo XVII. Los textos dramáticos y su interpretación: rasgos generales, ideología y principios metodológicos. Los ciclos de la Comedia nueva.
- 3.3 Tirso de Molina ante la Comedia nueva: rasgos de su teatro.

3.3.1. Análisis de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. El mito de don Juan y la tradición folklórica del convidado de ultratumba. Crimen y castigo del burlador.

3.3.2. T.P.: La versión teatral de una problemática teológico- religiosa. Análisis de *El condenado por desconfiado*.

3.4. Calderón de la Barca y la perfección de una fórmula teatral: rasgos de su teatro y etapas de su producción.

3.4.1. La trabazón temática de *La vida es sueño*. Construcción ascético-teológica de los conflictos del destino y la libertad, la vida y el sueño, la razón y el instinto.

3.4.2. T.P.: El Auto sacramental en el siglo XVII. Análisis de *El gran teatro del Mundo*: la vida como representación y el premio o castigo después de la muerte.

4. PUERTAS DEL SUEÑO Y DEL MAS ALLÁ EN LA NARRATIVA CERVANTINA

4.1. Cervantes y las visiones del más allá. El sueño como metáfora de la muerte.

4.2. El tema de la muerte en el *Quijote*. Eternidad y finitud de Alonso Quijano: problemática humana y paradoja editorial. Ciclos míticos y muertes humanas.

4.3. Hibridación genérica de la tónica de la muerte en las historias intercaladas. Del desesperado de amor de la literatura pastoril (Historia de Marcela y Grisóstomo) a los descensos infernales caballerescos (Cueva de Montesinos). Muerte y Resurrección de Altisidora: fin del ciclo burlesco y reconocimiento de la finitud.

4.4. *El Casamiento engañoso* y *el Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. *El Coloquio* en la resurrección del alférez Campuzano. La profecía de la bruja como poética del fin de los tiempos.

4.5. T.P. El círculo de muerte y desamor en la *Galatea* de Miguel de Cervantes. De la Historia de Lisandro y Carino (como *exempla vitando*) al cierre trágico de la *premeditada* muerte del pastor lusitano. Las exequias de Meliso y el más allá: Puertas del sueño de tradición clásica y visión de la condición humana. Reescritura elegíaca de Garcilaso en el episodio de Galercio, Gelasia y Lenio.

5. VISIONES Y POSTRIMERIAS EN LA PROSA SATÍRICA DE QUEVEDO

5.1. Sobre el concepto de sátira y sus modalidades. Referencialidad e intencionalidad del discurso satírico. Francisco de Quevedo y su producción satírico burlesca. Creación lingüística: agudeza verbal y conceptismo. *de un monaco - delante y sobre - a la izquierda*

5.2. Fantasía moral y burlesca y visión ultraterrena en el ciclo de los Sueños. Sátira moralizante de las postrimerias: juicio final, infierno y condenación, muerte y vanidad. *Neologismo - arte de decir*

5.2.1. Análisis de la sustancia y de la técnica satírica de: *el Sueño del Juicio final*, *El Mundo por dentro* y *El sueño de la Muerte*.

5.2.2. T.P. La humanidad condenada en *El sueño del Infierno*.

COMPOSICION DE LA CATEDRA Y TAREAS ASIGNADAS

La profesora Asociada regular, Alicia María Parodi, desarrollará las unidades 2 y 4 en la que colaborará el Jefe de trabajos Prácticos Juan Diego Vila. La profesora Titular tendrá a su cargo el resto del programa.

Los Trabajos Prácticos serán coordinados por el Jefe de Trabajos Prácticos regular, Juan Diego Vila, quien supervisará a las ayudantes de primera regulares, licenciadas Carmen Josefina Pagnotta, Florencia Nora Calvo y Patricia Festini, en la programación, dictado y desarrollo de las clases y de los trabajos monográficos de los alumnos.

SISTEMA DE PROMOCION Y EVALUACION

Se adoptará el régimen de promoción regular. De acuerdo con la reglamentación vigente, el alumno accederá al examen final en condiciones de regular siempre que cumpla con los siguientes requisitos: 1) La aprobación de los exámenes parciales con promedio mínimo de cuatro puntos; 2) La aprobación, con igual calificación, de una monografía y de las tareas desarrolladas en los trabajos prácticos, por cuanto éstos se estructuran como espacios colectivos de elaboración y aplicación de los conocimientos destinados a configurar el pensamiento crítico; 3) La asistencia al 75% de las clases de Trabajos Prácticos.

Los alumnos libres no podrán presentarse al examen final sin haber cumplido con el requisito previo de elaborar y aprobar un trabajo monográfico.

CRONOGRAMA

Unidad 1: 3 clases teóricas y 1 clase de T.Prácticos
 Unidad 2: 7 clases teóricas y 4 clases de T. Prácticos
 Unidad 3: 8 clases teóricas y 4 clases de T. Prácticos
 Unidad 4: 6 clases teóricas y 3 clases de T. Prácticos
 Unidad 5: 6 clases teóricas y 2 clases de T. Prácticos

Primer examen parcial: semana del 23 al 17 de septiembre	24
Segundo examen parcial: semana del 11 al 15 de noviembre	14
Entrega de monografías: semana del 11 al 15 de noviembre	14

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

Se incluyen únicamente las obras de mayor importancia y significación para el estudio de los temas. La bibliografía específica y particular (partes, capítulos y artículos) para cada punto se ampliará en el desarrollo del curso, al igual que se precisará su condición de optativa y obligatoria.

Unidad 1

- ✓ - ARIES, Ph., *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984.
- ✓ - BENNASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- DOMINGUEZ ORTIZ, A., *El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza, 1973.
- ✓ - MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTINEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MINOIS, G., *Historia del Infierno*, Barcelona, Paidós, 1994.
- OROZCO DIAZ, E., *Introducción al Barroco*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1988.
- REDONDO, A., (ed.), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'or. Littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993.
- ✓ - RICO, F., (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vols. 2 y 2/1, *Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980 y 1991; vols. 3 y 3/1, *Siglos de Oro: Barroco*, ibíd., 1983 y 1992.

Unidad 2

- *Actas de la Academia Literaria Renacentista*, II, Salamanca, 1982
- *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981.
- ALONSO, D., "Garcilaso y los límites de la estilística", *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1957.
- ✓ - ARCE, Margot, *La "Égoga Primera" de Garcilaso*, en *La Torre*, I, 1953, 31-68.
- BARUZLI, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris 1924.
- BLECUA, A., *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970.
- LAPESA, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985.
- CAMACHO GUIZADO, E., *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- CROSBY, E., *En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1967.
- DUVIVIER, R., *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix. Lecture du "Cántico espiritual"*, Paris, Didier, 1973.
- *La genese du "Cantique Spirituel" en Saint Jean de la Croix*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- GUERRA FLORES, J., "La angustia existencialista de Quevedo", *Abside*, XXIII, 1959, 216-219.
- GUILLEN, J., "La poética en el Cántico espiritual", Madrid, Alianza, 1972.
- HEIPEL, Daniel L., "Lope de Vega and the Early Conception of Metaphysical Poetry", *Comparative Literature*, XXXVI (1984), 7-109.

- LANZA ESTEBAN, Juan, "Quevedo y la tradición literaria de la muerte", *Revista de Literatura*, IV, 1953, 367-380.
- LY, Nadine, "Garcilaso: une autre trajectoire poétique", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII 81981), 263-329.
- MANERO SOROLLA, M.P., "Otro llano, otros montes y otros ríos: en torno a un artificio, una fuente y una fórmula literaria", *Anuario de Filología*, 2 (1976), 349-378.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., "Espiritualidad y literatura en el siglo XVI. Madrid, Alfaguara, 1968.
- RIVERS, E., ed., *La poesía de Garcilaso*. Barcelona, Ariel, 1974.
- PRIETO, A., "Poesía carmelitana. San Juan de la Cruz", *la poesía española del siglo XVI*, II, Madrid, Cátedra, 1987, 737-780.
- ✓ - SABOR DE CORTAZAR, C., *La poesía de Garcilaso de la Vega*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- ✓ - SEGRE, C., "Análisis conceptual de la I Égloga de Garcilaso", *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, Planeta, 1976.
- *Simpósio sobre San Juan de la Cruz*. Miján, Avila, 1986.
- SOBEJANO, G., ed., *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid, taurus, 1978.
- , "Argumentos de dolor: la canción "A la muerte de Carlos félix" de Lope de vega", *Estudios de Literatura Española y Franesa: siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baadar*, ed. Franke Gewecke, Hogar del libro, Barcelona, 1984, 64-88.
- ✓ - SPITZER, L., " Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)", en *Estilo y escritura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, 213-256.
- THOMPSON, C.P., *The Poet and the Mystique. A Study of the "Cántico espiritual" of San Juan de la Cruz*, Oxford, University Press, 1977.

Unidad 3

- ARELLANO, I., *Historia del Teatro Español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, I.; OTEIZA B.; PINILLOS, M.C. y ZUGASTI (eds.), *Tirso de Molina del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Estudios, 1995
- BANDERA, C., *Mimesis conflictiva, ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.
- CARILLA, E., *El teatro español en la Edad de Oro: escenarios y representaciones*, Buenos Aires, CEAL. 1968.
- CASALDUERO, J., *Estudios sobre el teatro clásico español*, Madrid, Gredos, 1981.
- CAZAL, F., "Tensión y distensión en el teatro religioso: la Farsa Theologal de Diego Sánchez de Badajoz", *Críticón*, 58, 1993, 47-60.
- DELGADO GÓMEZ, A., " Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*", *BHS*, LXIV, 1987, 27-37.
- DIEZ BORQUE, J.M. (dir.), *Historia del teatro en España, Tomo I, Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid Taurus, 1983.
- DOLFI, Laura (ed.), *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione*, Napoli, Edizione Schientifiche Italiane, 1991.
- - DURAN, M., y GONZALEZ ECHEVERRIA, M., *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols.
- FEAL, C., *En nombre de don Juan. Estructura de un mito literario*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1984.

- FLORIT, F., *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.
- - GARCIA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del I Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols.
- GONZALEZ, M. P., *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Universidad, 1989.
- LIDA DE MALKIEL, M.R., *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
- MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., "Nueva visión de la leyenda de don Juan", *Aureum saeculum*, Homenaje a Hans Flasche, Wiesbaden, 1983, 203-216.
- MAUREL, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, University, 1971.
- MAY, T.E., El condenado por desconfiado, *BHS*, XXXV, 1958, 138-156.
- - MENENDEZ PELAYO, M., "Calderón y su teatro", en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Madrid, 1941, vol. III.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- MOLHO, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- OLMEDO, F., *Las fuentes de la "La vida es sueño"*, Madrid Editorial Voluntad, 1928.
- - PARKER, A., *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- -----, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. y Allen, J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUIZ RAMÓN, F., *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March, 1978.
- -----, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- -----, *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, 1992, 61-77.
- ROZAS, J.M., *Significado y doctrina de El Arte nuevo*, Madrid, SGEL, 1976.
- SOUILLER, D., *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.
- - VALBUENA BRIONES, J., *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1974.
- VAREY, J.E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- VITSE, M., *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- -----, *Segismundo et Serafina*, Université de Toulouse, 1980.
- WILSON, E.M., "La vida es sueño", en *Critical Essays*, ed. B. Wardropper, N. York, 1965, 629-646.

Unidad 4

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Deslindes Cervantinos*, Madrid, Ehigar, 1961.
- -----, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- DUNN, P., "La cueva de Montesinos por fuera y por dentro", *MLN*, 88, 1973, 190-202.
- EL SAFFAR, Ruth, *Cervantes: "El casamiento engañoso y el Coloquio de los perros"*. London, Tamesis, 1976.

--- *Beyond Fiction. The recovery of the feminine in the novels of Cervantes*, Berkeley, Berkeley University Press, 1985.

- HUGHES, G. "The Cave of Montesinos: Don Quixote's interpretation and Dulcinea's disenchantment", *BHS*, 54, 1977, 107-113.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*", en *Romance Philology*, 9, 1955-1956, 156-162.

- MOLHO, Maurice, "Remarques sur *Le mariage trompeur et Colloque ds chiens*. Paris, Aubier, 1970. Traducción, por Celina Sabor de Cortazar (inédito).

- POZUELO IVANCOS, "Semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*", *Anales cervantinos*, XVII, 1978, 147-166

--- "Enunciación y recepción en el *Casamiento-coloquio*", en *Cervantes, su obra, su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, 426-431

- RILEY, E.C., "La profecía de la bruja (*El Coloquio de los perros*)", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1990, 83-94.

- SIEBER, Harry, "Literary time in the Cueva de Montesinos", *MLN*, 86, 1971, 268-273.

- VILA, Juan Diego, "Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada: Mito y poética en el final del *Quijote* de 1605", en *Actas del Congreso Internacional de Cervantistas*, Almagro, 1991.

--- "Eternidad y Finitud de Alonso Quijano: Don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos", en *Filología*, , pp.

- WILLIAMSOM, E., "El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El Coloquio de los perros*", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantista*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Unidad 5

- ARELLANO, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.

- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

- CROSBY, J. O., *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, London, Grant & Cutler, 1976.

- CVITANOVIC, D., (ed.), *El sueño y su representación en el Barroco*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969.

- CHEVALLIER, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

- IFFLAND, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, I, 1978; II, 1983.

- LIDA, R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.

- MARTINENGO, A., *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura*, Pamplona, EUNSA, 1992.

- MAS, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ed. Hispanoamericanas, 1957.

- NOLTING-HAUFF, I., *Visión sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.

- PRICE, R.M., *Los Sueños*, Londres, Grant and Cutler-Tamesis, 1983.

- QUERILLAC, R., *Quevedo de la misogynie à l'antifeminisme*, Nantes, Université de Nantes, 1987.

- SCHWARTZ, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.

-----, *Quevedo. Discurso y representación*, Pamplona, EUNSA, 1987.

- SOBEJANO, G., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978.

Romano

Nelehora Romanos
Profesora titular

13

LITERATURA ESPAÑOLA II
VIDA/MUERTE Y TRASCENDENCIA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
DEL SIGLO DE ORO

Descripción

La propuesta del programa de este curso se centra en el análisis de las diversas proyecciones que la presencia de la muerte, sentida como preocupación constante que conlleva implícita la conciencia de la vida y la trascendencia humanas, cobra en las diversas manifestaciones literarias del Siglo de Oro español. Las formulaciones de tópicos procedentes de la Edad Media como el *ubi sunt?*, las representaciones de las danzas de la Muerte, los sermones preparatorios de las *artes moriendi* y el desengaño del mundo, los documentos iconográficos, configuran un imaginario que se inscribe en el problemático contexto ideológico en que nacen los géneros literarios modernos y se recrean los tradicionales.

Las unidades temáticas se han estructurado en función de los espacios conferidos al tema de la muerte en la Literatura Española de los siglos XVI y XVII, con el fin de que los alumnos, a partir de las variedades impuestas por los códigos genéricos (poesía lírico-elegíaca, teatro, narrativa y prosa satírica) y de los matices cambiantes de su evolución en el proceso histórico del Renacimiento al Barroco, alcancen una perspectiva suficiente de la producción de los más importantes autores del periodo.

Los trabajos prácticos han sido programados como complemento y aplicación de los temas planteados en las clases teóricas y se integran en cada unidad con igual grado de importancia.

Objetivos

1. Introducir a los alumnos en los alcances de las manifestaciones en las que se proyectan, reelaboran y plasman las temáticas sobre vida/muerte y trascendencia en la literatura áurea.
 2. Proporcionarles los elementos para reflexionar sobre el contexto ideológico y su evolución en el proceso histórico.
 3. Desarrollar la capacidad crítica necesaria para analizar la configuración de los géneros literarios que dan cabida a esta problemática existencial.
 4. Adiestrar a los alumnos en la metodología y técnicas necesarias para el conocimiento de las obras de autores representativos de la Literatura Española del Siglo de Oro.
- 9

Unidades temáticas

1. CONTEXTO HISTORICO CULTURAL

1.1. El concepto de Siglo de Oro. Renacimiento y Barroco en España: principales acontecimientos culturales, históricos y sociales.

1.2. La realidad tangible y cotidiana de la presencia de la muerte en la sociedad monárquico-señorial: guerra, hambre, enfermedad y epidemias. Saber vivir, saber morir y trascendencia. Representaciones iconográficas y literarias.

1.3. T.P.: Nociones de métrica y versificación necesarias para el estudio de los textos líricos y del teatro.

2. LA MUERTE EN LA LIRICA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

2.1. Garcilaso de la Vega. La *Egloga Y*. Reformulación de Tópicos de la elegía medieval para una nueva cosmovisión. Lectura del más allá: El arte, la naturaleza: el artista, el hombre.

2.2. San Juan de la Cruz. *La llama de amor viva*: Amor y muerte. La vía mística como peregrinación por el camino de las "nadas": La *Noche oscura*, el *Cántico Espiritual*. El lugar histórico de la mística del siglo XVI.

2.3. Tópicos elegíacos en la muerte cercana y la muerte literaria del barroco. Lope de Vega: *Canción a la muerte de Carlos Félix*. Continuidad y ruptura de la vida: arte y naturaleza como figuras paradójicas de éste y del otro mundo. Francisco de Quevedo: *Canción a la muerte de Luis carrillo y Sotomayor (Miré ligera nave)*. La visión "desengañada" de la poesía filosófica. El más allá.

2.4. Trabajos prácticos. Análisis de sonetos: El *carpe diem*, los sonetos funerarios de Góngora, los sonetos metafísicos de Francisco de Quevedo.

3. PRESENCIA DE LA MUERTE EN EL ESPACIO DRAMATICO

3.1. El teatro religioso y su función catequístico-doctrinal en el siglo XVI.

3.1.1. T.P.: Análisis de la *Farsa de la Muerte* y de la *Farsa Theologa!* de Diego Sánchez de Badajoz.

3.2. La formación de la Comedia nacional. Teatro y escenarios en el siglo XVII. Los textos dramáticos y su interpretación: rasgos generales, ideología y principios metodológicos. Los ciclos de la Comedia nueva.

3.3. Tirso de Molina ante la Comedia nueva: rasgos de su teatro.

3.3.1. Análisis de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. El mito de don Juan y la tradición folklórica del convidado de ultratumba. Crimen y castigo del burlador.

3.3.2. T.P.: La versión teatral de una problemática teológico- religiosa. Análisis de *El condenado por desconfiado*.

3.4. Calderón de la Barca y la perfección de una fórmula teatral: rasgos de su teatro y etapas de su producción.

3.4.1. La trabazón temática de *La vida es sueño*. Construcción ascético-teológica de los conflictos del destino y la libertad, la vida y el sueño, la razón y el instinto.

3.4.2. T.P.: El Auto sacramental en el siglo XVII. Análisis de *El gran teatro del Mundo*: la vida como representación y el premio o castigo después de la muerte.

4. PUERTAS DEL SUEÑO Y DEL MAS ALLÁ EN LA NARRATIVA CERVANTINA

4.1. Cervantes y las visiones del más allá. El sueño como metáfora de la muerte.

4.2. El tema de la muerte en el *Quijote*. Eternidad y finitud de Alonso Quijano: problemática humana y paradoja editorial. Ciclos míticos y muertes humanas.

4.3. Hibridación genérica de la tópic de la muerte en las historias intercaladas. Del desesperado de amor de la literatura pastoril (Historia de Marcela y Grisóstomo) a los descensos infernales caballerescos (Cueva de Montesinos). Muerte y Resurrección de Altisidora: fin del ciclo burlesco y reconocimiento de la finitud.

4.4. *El Casamiento engañoso y el Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. *El Coloquio* en la resurrección del alférez Campuzano. La profecía de la bruja como poética del fin de los tiempos.

4.5. T.P. El círculo de muerte y desamor en la *Galatea* de Miguel de Cervantes. De la Historia de Lisandro y Carino (como exempla vitando) al cierre trágico de la premeditada muerte del pastor lusitano. Las exequias de Meliso y el más allá: Puertas del sueño de tradición clásica y visión de la condición humana. Reescritura elegíaca de Garcilaso en el episodio de Galercio, Gelasia y Lenio.

5. VISIONES Y POSTRIMERIAS EN LA PROSA SATÍRICA DE QUEVEDO

5.1. Sobre el concepto de sátira y sus modalidades. Referencialidad e intencionalidad del discurso satírico. Francisco de Quevedo y su producción satírico burlesca. Creación lingüística: agudeza verbal y conceptismo.

5.2. Fantasía moral y burlesca y visión ultraterrena en el ciclo de los *Sueños*. Sátira moralizante de las postrimerías: juicio final, infierno y condenación, muerte y vanidad.

5.2.1. Análisis de la sustancia y de la técnica satírica de: el *Sueño del Juicio final*, *El Mundo por dentro* y *El sueño de la Muerte*.

5.2.2. T.P. La humanidad condenada en *El sueño del Infierno*.

COMPOSICION DE LA CATEDRA Y TAREAS ASIGNADAS

La profesora Asociada regular, Alicia María Parodi, desarrollará las unidades 2 y 4 en la que colaborará el Jefe de trabajos Prácticos Juan Diego Vila. La profesora Titular tendrá a su cargo el resto del programa.

Los Trabajos Prácticos serán coordinados por el Jefe de Trabajos Prácticos regular, Juan Diego Vila, quien supervisará a las ayudantes de primera regulares, licenciadas Carmen Josefina Pagnotta, Florencia Nora Calvo y Patricia Festini, en la programación, dictado y desarrollo de las clases y de los trabajos monográficos de los alumnos.

SISTEMA DE PROMOCION Y EVALUACION

Se adoptará el régimen de promoción regular. De acuerdo con la reglamentación vigente, el alumno accederá al examen final en condiciones de regular siempre que cumpla con los siguientes requisitos: 1) La aprobación de los exámenes parciales con promedio mínimo de cuatro puntos; 2) La aprobación, con igual calificación, de una monografía y de las tareas desarrolladas en los trabajos prácticos, por cuanto éstos se estructuran como espacios colectivos de elaboración y aplicación de los conocimientos destinados a configurar el pensamiento crítico; 3) La asistencia al 75% de las clases de Trabajos Prácticos.

Los alumnos libres no podrán presentarse al examen final sin haber cumplido con el requisito previo de elaborar y aprobar un trabajo monográfico.

CRONOGRAMA

- Unidad 1: 3 clases teóricas y 1 clase de T. Prácticos
- Unidad 2: 7 clases teóricas y 4 clases de T. Prácticos
- Unidad 3: 8 clases teóricas y 4 clases de T. Prácticos
- Unidad 4: 6 clases teóricas y 3 clases de T. Prácticos
- Unidad 5: 6 clases teóricas y 2 clases de T. Prácticos

Primer examen parcial: semana del 23 al 17 de septiembre
 Segundo examen parcial: semana del 11 al 15 de noviembre
 Entrega de monografías: semana del 11 al 15 de noviembre

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

Se incluyen únicamente las obras de mayor importancia y significación para el estudio de los temas. La bibliografía específica y particular (partes, capítulos y artículos) para cada punto se ampliará en el desarrollo del curso, al igual que se precisará su condición de optativa y obligatoria.

Unidad 1

- ARIES, Ph., *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984.
- BENNASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- DOMINGUEZ ORTIZ, A., *El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza, 1973.
- MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTINEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MINOIS, G., *Historia del Infierno*, Barcelona, Paidós, 1994.
- OROZCO DIAZ, E., *Introducción al Barroco*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1988.
- REDONDO, A., (ed.), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'or. Littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993.
- RICO, F., (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vols. 2 y 2/1, *Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980 y 1991; vols. 3 y 3/1, *Siglos de Oro: Barroco*, ibid., 1983 y 1992.

Unidad 2

- *Actas de la Academia Literaria Renacentista*, II, Salamanca, 1982
- *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid, Edi-6, 1981.
- ALONSO, D., "Garcilaso y los límites de la estilística", *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1957.
- ARCE, Margot, *La "Égloga Primera" de Garcilaso*, en *La Torre*, I, 1953, 31-68.
- BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Paris 1924.
- BLECUA, A., *En el texto de Garcilaso*. Madrid, Insula, 1970.
- LAPESA, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985.
- CAMACHO GUIZADO, E., *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969.
- CROSBY, E., *En torno a la poesía de Quevedo*. Castalia, Madrid, 1967.
- DUVIVIER, R., *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix. Lecture du "Cántico espiritual"*, Paris, Didier, 1973.
- ---- *La genese du "Cantique Spirituel" en Saint Jean de la Croix*. Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- GUERRA FLORES, J., "La angustia existencialista de Quevedo", *Abside*, XXIII, 1959, 216-219.
- GUILLEN, J., "La poética en el Cántico espiritual". Madrid, Alianza, 1972.
- HEIPEL, Daniel L., "Lope de Vega and the Early Conception of Metaphysical Poetry", *Comparative Literature*, XXXVI (1984), 7-109.

- LANZA ESTEBAN, Juan, "Quevedo y la tradición literaria de la muerte", *Revista de Literatura*, IV, 1953, 367-380.
- LY, Nadine, "Garcilaso: une autre trajectoire poétique", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII 81981), 263-329.
- MANERO SOROLLA, M.P., "Otro llano, otros montes y otros ríos: en torno a un artificio, una fuente y una fórmula literaria", *Anuario de Filología*, 2 (1976), 349-378.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., "Espiritualidad y literatura en el siglo XVI. Madrid, Alfaguara, 1968.
- RIVERS, E., ed., *La poesía de Garcilaso*. Barcelona, Ariel, 1974.
- PRIETO, A., "Poesía carmelitana. San Juan de la Cruz", *la poesía española del siglo XVI*, II, Madrid, Cátedra, 1987, 737-780.
- SABOR DE CORTAZAR, C., *La poesía de Garcilaso de la Vega*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- SEGRE, C., "Análisis conceptual de la I Égloga de Garcilaso", *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, Planeta, 1976.
- *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Miján, Avila, 1986.
- SOBEJANO, G., ed., *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid, taurus, 1978.
- , "Argumentos de dolor: la canción "A la muerte de Carlos félix" de Lope de vega", *Estudios de Literatura Española y Franesa: siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baadar*, ed. Franke Gewecke, Hogar del libro, Barcelona, 1984, 64-88.
- SPITZER, L., " Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)", en *Estilo y escritura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, 213-256.
- THOMPSON, C.P., *The Poet and the Mystique. A Study of the "Cántico espiritual" of San Juan de la Cruz*, Oxford, University Press, 1977.

Unidad 3

- ARELLANO, I., *Historia del Teatro Español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, I.; OTEIZA B.; PINILLOS, M.C. y ZUGASTI (eds.), *Tirso de Molina del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Estudios, 1995
- BANDERA, C., *Mimesis conflictiva, ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.
- CARILLA, E., *El teatro español en la Edad de Oro: escenarios y representaciones*, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- CASALDUERO, J., *Estudios sobre el teatro clásico español*, Madrid, Gredos, 1981.
- CAZAL, F., "Tensión y distensión en el teatro religioso: la Farsa Theological de Diego Sánchez de Badajoz", *Criticón*, 58, 1993, 47-60.
- DELGADO GÓMEZ, A., " Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*", *BHS*, LXIV, 1987, 27-37.
- DíEZ BORQUE, J.M. (dir.), *Historia del teatro en España, Tomo I, Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid Taurus, 1983.
- DOLFI, Laura (ed.), *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione*, Napoli, Edizione Schientifiche Italiane, 1991.
- DURAN, M., y GONZALEZ ECHEVERRIA, M., *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols.
- FEAL, C., *En nombre de don Juan. Estructura de un mito literario*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1984.

- FLORIT, F., *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.
- GARCIA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del I Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols.
- GONZALEZ, M. P., *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Universidad, 1989.
- LIDA DE MALKIEL, M.R., *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
- MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., "Nueva visión de la leyenda de don Juan", *Aureum saeculum*, Homenaje a Hans Flasche, Wiesbaden, 1983, 203-216.
- MAUREL, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, University, 1971.
- MAY, T.E., El condenado por desconfiado, *BHS*, XXXV, 1958, 138-156.
- MENENDEZ PELAYO, M., "Calderón y su teatro", en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Madrid, 1941, vol. III.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- MOLHO, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- OLMEDO, F., *Las fuentes de la "La vida es sueño"*, Madrid Editorial Voluntad, 1928.
- PARKER, A., *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. y Allen, J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUIZ RAMÓN, F., *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March, 1978.
- , *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- , *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, 1992, 61-77.
- ROZAS, J.M., *Significado y doctrina de El Arte nuevo*, Madrid, SGEL, 1976.
- SOULLER, D., *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.
- VALBUENA BRIONES, J., *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1974.
- VAREY, J.E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- VITSE, M., *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- , *Segismundo et Serafina*, Université de Toulouse, 1980.
- WILSON, E.M., "La vida es sueño", en *Critical Essays*, ed. B. Wardropper, N. York, 1965, 629-646.

Unidad 4

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Deslindes Cervantinos*, Madrid, Ehigar, 1961.
- , *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- DUNN, P., "La cueva de Montesinos por fuera y por dentro", *MLN*, 88, 1973, 190-202.
- EL SAFFAR, Ruth, *Cervantes: "El casamiento engañoso y el Coloquio de los perros"*, London, Tamesis, 1976.

15

- *Beyond Fiction. The recovery of the feminine in the novels of Cervantes*, Berkeley, Berkeley University Press, 1985.
- HUGHES, G. "The Cave of Montesinos: Don Quixote's interpretation and Dulcinea's disenchantment", *BHS*, 54, 1977, 107-113.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*", en *Romance Philology*, 9, 1955-1956, 156-162.
- MOLHO, Maurice, "Remarques sur *Le mariage trompeur et Colloque ds chiens*. Paris, Aubier, 1970. Traducción, por Celina Sabor de Cortazar (inédito).
- POZUELO IVANCOS, "Semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*", *Anales cervantinos*, XVII, 1978, 147-166
- "Enunciación y recepción en el *Casamiento-coloquio*", en *Cervantes, su obra, su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, 426-431
- RILEY, E.C., "La profecía de la bruja (*El Coloquio de los perros*)", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1990, 83-94.
- SIEBER, Harry, "Literary time in the Cueva de Montesinos", *MLN*, 86, 1971, 268-273.
- VILA, Juan Diego, "Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada: Mito y poética en el final del *Quijote* de 1605", en *Actas del Congreso Internacional de Cervantistas*, Almagro, 1991.
- "Eternidad y Finitud de Alonso Quijano: Don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos", en *Filología*, , pp.
- WILLIAMSOM, E., "El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El Coloquio de los perros*", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Unidad 5

- ARELLANO, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.
- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- CROSBY, J. O., *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, London. Grant & Cutler, 1976.
- CVITANOVIC, D., (ed.), *El sueño y su representación en el Barroco*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969.
- CHEVALLIER, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- IFFLAND, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, I, 1978; II, 1983.
- LIDA, R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.
- MARTINENGO, A., *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura*, Pamplona, EUNSA, 1992.
- MAS, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ed. Hispanoamericanas, 1957.
- NOLTING-HAUFF, I., *Visión sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- PRICE, R.M., *Los Sueños*, Londres, Grant and Cutler-Tamesis, 1983.
- QUERILLAC, R., *Quevedo de la misogynie à l'antifeminisme*, Nantes, Université de Nantes, 1987.
- SCHWARTZ, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- ----, *Quevedo. Discurso y representación*, Pamplona, EUNSA, 1987.
- SOBEJANO, G., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978.

16

Romano
Melchora Romano
Profesora titular

MÉTRICA Y VERSIFICACIÓN DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

EL OCTOSÍLABO

(a) Estrofas:

→ * redondilla: es una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima consonante, que sigue los siguientes esquemas:

1) abrazada:

Madre, unos ojuelos vi
verdes, alegres y bellos.
¿Ay, que me muero por ellos
y ellos se burlan de mí! (Lope de Vega)

a
b
b
a

2) cruzada:

Callo la gloria que siento
de mi dulce perdición,
por no perder el contento
que tengo de mi pasión. (Fernando de Herrera)

a
b
a
b

→ * quintilla: es una estrofa de cinco versos octosílabos con rima consonante, que sigue el siguiente esquema:

- a) no puede haber más de dos rimas seguidas
- b) la estrofa no termina por lo general en un pareado
- c) ningún verso queda sin rima

No hay camuesa que se afeite
que no te rinda ventaja,
ni rubio y dorado aceite
conservado en la tinaja,
que me cause más deleite.

Ni el vino blanco imagino
de cuarenta años tan fino
como tu boca olorosa;
que como al señor la rosa
le gúele al villano el vino.

(Lope de Vega. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Acto I)

- * décima espinela: es una estrofa de diez versos octosílabos con rima consonante fija.
Ejemplo:

De la "Fábula de Faetón" que escribió el Conde de Villamediana

Cristales el Po desata
que al hijo fueron del Sol
si trémulo no farol,
túmulo de undosa plata
las espumosas dilata
armas de sañudo toro
contra arquitecto canoro,
que orilla el Tajo eterniza
la fulminada ceniza
en simétrica urna de oro.

(Luis de Góngora)

(b) Composiciones en octosílabos y en otros versos de arte menor

- * romance: es una serie indefinida de versos octosílabos con la misma rima asonante en los versos pares.

Mira, Zaide, que te aviso	a
que no pases por mi calle,	b
ni hables con mis mujeres,	c
ni con mis cautivos trates,	c
ni preguntes en qué entiendo,	a
ni quién viene a visitarme,	b
qué fiestas me dan contento	a
o qué colores me aplacen,	d
basta que son por tu causa	e
las que en el rostro me salen,	d
corrida de haber mirado	a
moro que tan poco sabe,	b
Confieso que eres valiente,	b
que hiendes, rajas y partes,	c
y que has muerto más cristianos	c
que tienes gotas de sangre,	b
que eres gallardo jinete,	b
que danzas, castas y tañes,	c
gentil hombre, bien criado	a
cuanto puede imaginarse,	b
blanco, rubio por extremo,	a
señalado por linaje,	b

el gallo de las bravatas,
la nata de los donaires,
y pierdo mucho en perderte
y gano mucho en amarte,
y que si nacieras mudo
fuera posible adorarte,
y por este inconveniente
determino de dejarte,
que eres pródigo de lengua
y amargan tus libertades,
y habrá menester ponerte,
quien quisiere sustentarte,
un alcázar en el pecho
y en los labios un alcaide.
Mucho pueden con las damas
los galanes de tus partes,
porque los quieren briosos,
que rompan y que desgarrén;
mas tras esto, Zaide amigo,
si algún convite te hacen,
al plato de tus favores
quieren que comas y calles.
Costoso fue el que te hice;
venturoso fueras, Zaide,
si conservarme supieras
como supiste obligarme.
Apenas fuiste salido
de los jardines de Tarfe,
cuando hiciste de la tuya
y de mi desdicha alarde.
A un morito mal nacido
me dicen que le enseñaste
la trenza de los cabellos
que te puse en el turbante.
No quiero que me la vuelvas
ni quiero que me la guardes,
mas quiero que entiendas, moro,
que en mi desgracia la traes.
También me certificaron
cómo lo desafiaste
por las verdades que dijo,
que nunca fueron verdades.
De mala gana me río;
¡qué donoso disparate!

No guardas tú tu secreto
 ¿y quieres que otro le guarde?
 No quiero admitir disculpa;
 otra vez vuelvo a avisarte
 que ésta será la postrera
 que me hables y te hable.
 Dijo la discreta Zaida
 a un altivo bencerraje
 y al despedirse repite:
 "Quien tal hace, que tal pague". (Lope de Vega)

→ +el romance presenta también las siguientes particularidades:
 .. se puede distribuir en cuartetos. Ejemplo:

Cuarteto:
 estrofa de 4
 versos

Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos

Orfeo por su mujer
 cuentas que bajó al Infierno;
 y por su mujer no pudo
 bajar a otra parte Orfeo.

Dicen que bajó cantando;
 y por sin duda lo tengo;
 pues, en tanto que iba viudo,
 cantarí de contento.

Montañas, riscos y piedras
 su armonía iban siguiendo;
 y si cantara muy mal,
 le sucediera lo mismo.

Cesó el penar en llegando
 y en escuchando su intento:
 que pena no deja a nadie
 quien es casado tan necio.

Al fin pudo con la voz
 persuadir los sordos reinos:
 aunque el darle a su mujer
 fue más castigo que premio.

Diéronse la lastimados;
 pero con ley se la dieron
 que la lleve y no la mire:
 ambos muy duros preceptos.

Iba él delante guiando,
 al subir; porque es muy cierto
 que, al bajar, son las mujeres
 las que nos conducen, ciegos.

Volvió la cabeza el triste:

si fue adrede, fue bien hecho;
si acaso, pues la perdió,
acertó esta vez por yerro.

Esta conseja nos dice
que si en algún casamiento
se acierta, ha de ser errando,
como errarse por aciertos.

Dichoso es cualquier casado
que una vez queda soltero;
mas de una mujer dos veces,
es ya de la dicha extremo. (Luis de Góngora. Blecua, 765)

→ puede llevar un estribillo luego de determinados versos. Ejemplo:

La desgracia del forzado,
y del corsario la industria,
y la distancia del lugar
y el favor de la Fortuna,
que por las bocas del viento
les daba a soplos ayuda
contra las cristianas cruces
a las otomanas lunas,
hicieron que de los ojos
del forzado a un tiempo huyan
dulce patria, amigas velas,
esperanzas y ventura.

Vuelve, pues, los ojos tristes
a ver cómo el mar le hurta
las torres, y le da nubes,
las velas, y le da espumas.

Y viendo más aplacada
en el cómitre la furia,
vertiendo lágrimas dice,
tan amargas como muchas:

*“¿De quién me quejo con tan grande extremo,
si ayudo yo a mi daño con mi remo?”*

“Ya no esperen ver mis ojos,
pues ahora no lo vieron,
sin este remo las manos,
y los pies sin estos hierros;
que en esta desgracia mía
Fortuna me ha descubierto
que cuantos fueron mis años

tantos serán mis tormentos.

*¿De quién me quejo con tan grande extremo,
si ayudo yo a mi daño con mi remo?*

Ya no esperen ver mis ojos,
pues ahora no lo vieron,
sin este remo las manos,
y los pies sin estos hierros;
que en esta desgracia mía
Fortuna me ha descubierto
que cuantos fueron mis años
tanto serán mis tormentos.

*¿De quién me quejo con tan grande extremo,
si ayudo yo a mi daño con mi remo?*

Velas de la Religión,
enfrenad vuestro denuedo;
que mal podréis alcanzarnos,
pues tratáis de mi remedio.

El enemigo se os va,
y favorece el tiempo,
por su libertad no tanto
cuanto por mi captiverio.

*¿De quién me quejo con tan grande extremo,
si ayudo yo a mi daño con mi remo?*

Quedáos en aquea playa,
de mi pensamientos puerto;
quejáos de mi desventura
y no echéis la culpa al viento.

Y tú, mi dulce suspiro,
rompe los aires ardiendo,
visita a mi esposa bella,
y en el mar de Argel te espero.

*¿De quién me quejo con tan grande extremo,
si ayudo yo a mi daño con mi remo?"* (Luis de Góngora)

→ * romancillo: romance de versos de menos de ocho sílabas, habitualmente dispuesto en cuartetos, con la misma rima asonante en los versos pares. Ejemplo:

Lloraba la niña a → 6 sílabas
(y tenía razón) b
la prolija ausencia a
de su ingrato amor. c
Dejóla tan niña, a

que apenas, creo yo,
que tenía los años
que ha que la dejó.

Llorando la ausencia
del galán traidor
la halla la luna
y la deja el sol,
añadiendo siempre
pasión a pasión,
memoria a memoria,
dolor a dolor.

*Llorad, corazón,
que tenéis razón.*

Dícele su madre:
"Hija, por mi amor,
que se acabe el llanto,
o me acabe yo".

Ella le responde:
"No podrá ser, no;
las causas son muchas,
los ojos son dos.

Satisfagan, madre,
tanta sinrazón
y lágrimas lloren
en esta ocasión,
tantas como de ellos
un tiempo tiró
flechas amorosas
el arquero dios.

Ya no canto, madre,
y si canto yo,
muy tristes endechas
mis canciones son;
porque el que se fue,
con lo que llevó,
se dejó el silencio,
y llevó la voz".

*Llorad, corazón,
que tenéis razón.* (Luis de Góngora.)

→ *villancico: es una composición derivada de la canción tradicional, generalmente en versos octosílabos o heptasílabos. Su esquema es el siguiente:

a) cabeza, que generalmente finaliza en un estribillo

- ? b) mudanzas, generalmente son redondillas)
 c) verso de enlace que rima con el último verso del estribillo.

cabeza { ¿Dónde vais, zagala,
 sola en el monte?
Mas quien lleva el sol } estribillo
no teme la noche.

¿Dónde vais, María,
 divina Esposa,
 Madre gloriosa
 de quien os cría?

¿Qué haréis, si el día
 se va al ocaso,
 y en el monte acaso
 la noche os coge?
Mas quien lleva el sol }
no teme la noche.

El ver las estrellas
 me causa enojos,
 pero vuestros ojos
 más lucen que ellas.

Ya sale con ellas
 la noche oscura,
 a vuestra hermosura
 la luz se esconde.
 verso de enlace { *Mas quien lleva el sol* }
no teme la noche. (Lope de Vega)

→ *letrilla: también es una forma que proviene de la canción tradicional y se populariza a fines del XVI y XVII. Aunque muchos teorizadores modernos dicen que se diferencia del villancico por su tema satírico, esto es impropio porque hay letrillas amorosas, religiosas, etc. En realidad "villancico"/"letrilla" no son más que distintas denominaciones para un mismo tipo de poema. En las letrillas del Siglo de Oro las mudanzas son más complejas y a veces llegan a tener 6, 8 y 10 versos. Ejemplo:

Da bienes Fortuna
que no están escritos

*Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos*

¡Cuán diversas sendas
se suelen seguir
en el repartir
honras y haciendas!
A unos da encomiendas,
a otros, sambenitos

*Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.*

A veces despoja
de choza y apero
al mayor cabrero;
y a quien se le antoja:
la cabra más coja
parió dos cabritos.

*Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.*

Porque en una aldea
un pobre mancebo
hurtó solo un huevo
al sol bambolea,
y otro se pasea
con cien mil delitos.

*Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.* (Luis de Góngora)

→ *glosa: composición generalmente en versos octosílabos con rima consonante. Consta de una estrofa inicial denominada: tema, texto, cabeza, letra o retruécano cuyos versos se van a explicar en sucesivas estrofas denominadas glosa propiamente dicha, cuyo verso final repite el verso comentado de la cabeza.. Ejemplo:

Glosa al nacimiento de Nuestra Señora

W. S. 279 (*A esta aldea bien venida
seáis, niña tierna y fuerte,
pues habéis de dar la muerte
al que nos quitó la vida.*

nasas ↓ *Pastorcilla nazarena,
que tenéis al cielo en vos,
y de tantas gracias llena,
que el dorado grano es Dios
de vuestra limpia azucena;
pues nacéis de luz ,
a ser fuerte y a vencer,
a ser tierna y a dar vida,
¿quién duda que habéis de ser
a esta aldea bien venida?*

*Parece que fuerte y tierna
implican contradicción,
mas la virtud que os gobierna
hace esta divina unión
para vuestra gloria eterna;
y pues habéis de dar muerte
aunque tierna, a la porfía
de quien trocó nuestra suerte
para nuestro bien, María,
seáis, niña tierna y fuerte.*

*Pagadnos el parabién
apresurando el vivir,
llegue aprisa nuestro bien,
pues de vos ha de salir
el capitán de Belén.
De vos saldrá para el fuerte,
fiero enemigo, homicida,
la muerte, Virgen, de suerte
que es bien dar prisa a la vida,
pues habéis de dar la muerte.*

*Ya que vio el mundo la hora
en que tanto bien alcanza,*

vivid aprisa, Se para,
y al sol de nuestra esperanza
no dilatéis el aurora:
y pues al mundo venida,
su remedio en vos tenéis,
vivid, niña esclarecida,
que con vivir mataréis
al que nos quitó la vida. (Lope de Vega)

*repetir verso
a sílaba*

EL ENDECASÍLABO

a) Ritmos:

1) A maiore: acento principal en 6 sílaba

* Enfático: acentos internos en 1, 6, 10

Flérída para mí, dulce y sabrosa (Garcilaso)

Hero que vio tendida la tiniebla (Boscán)

* Heroico: acentos internos en 2, 6, 10

de gualda y roja sangre matizado (Lope de Vega)

más blanca que la leche y más hermosa (Garcilaso)

* Melódico: acentos internos en 3, 6 y 10

se adormecen al son del llanto mío (Quevedo)

que no saben decirme lo que quiero (San Juan de la Cruz)

2) A minore: acento principal en 4 sílaba

* Sáfico:

** acentos en 4, 6 y 10 / 4, 8, 10

la providencia tiene aprisionada (Fray Luis de León)

infame turba de nocturnas aves

volando tristes y gimiendo graves (Góngora)

****a la francesa cuando el acento principal coincide con palabra aguda**

Y a responder aquesto van diciendo (Garcilaso)

***Dactílico:**

**** forma plena: con acentos internos en 1, 4, 7, 10**

¿Cómo pudiste tan pronto olvidarte? (Garcilaso)

**** variante pura italiana: con acentos en 4., 7, 10**

no me contento pues tanto he tardado (Boscán)

b) Rima:

*** endecasílabos sueltos o sin rima:**

No sé. conde, si dé a mi padre aviso
de vuestro atrevimiento y de su agravio,
que agravio ha sido suyo el atreveros
a entrar en su servicio dese modo
para engañarme a mí, y a él afrentalle.
Otros medios halláredes mejores,
pues noble sois, con que obligar al duque,
sin fingiros así su secretario,
pues no sé yo, si no es tenerme en poco,
qué liviandad hallastes en mi pecho
para atreveros a lo que habéis hecho.

(Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, Acto III)

*** endecasílabos con rima al mezzo :**

Escucha pues, un rato, y diré cosas
extrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos
sátiros y silvanos, soltad todos
mi lengua en dulces modos y sutiles:
que ni los pastoriles ni el avena
ni la zampoña suena como quiero.

(Garcilaso de la Vega, *Égloga II*, vv. 1154-1160)

c) Estrofas:

* Terceto encadenado: se llama también terceto dantesco o terza rima. Es una estrofa de tres versos endecasílabos en la que riman el 1º verso con el 3º, en tanto que el 2º se enlaza por la rima con la estrofa siguiente. Para que ningún verso quede suelto, la poesía en tercetos remata con un cuarteto. Ejemplo:

ALBANIO

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.

¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, la memoria de aquel día
de que el alma temblar y arder se siente!

En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré perdí mi compañía.

¡A quién pudiera igual tormento darse,
que con lo que descansa otro afligido
venga mi corazón a atormentarse?

El dulce murmurar de este ruido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido,

podrían tornar, de enfermo y descontento,
cualquier pastor del mundo alegre y sano;
yo sólo en tanto bien morir me siento.

¡Oh hermosa sobre el ser humano!
¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos de oro!
¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!

¿Cómo puede ora ser que en triste lloro

se convirtiese tan alegre vida,
y en tal pobreza todo mi tesoro?

Quiero mudar lugar, y a la partida
quizá me dejará parte del daño
que tiene el alma casi consumida.

¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
es darme yo a entender que con partirme,
de mí se ha de partir un mal tamaño!

¡Ay miembros fatigados, y cuán firme
es el dolor que os cansa y enflaquece!
¡Oh si pudiese un rato aquí dormirme!
Al que velando el bien nunca se ofrece,
quizá que el sueño le dará durmiendo
algún placer, que presto desfallece;
en tus manos ¡oh sueño! me encomiendo.
(Garcilaso de la Vega, *Égloga II*)

*cuarteto: es una estrofa de cuatro versos, con rima abrazada o cruzada. Ejemplo:

Aquí yacen de Carlos los despojos;
la parte principal volvióse al cielo;
con ella fue el valor; quedóle al suelo
miedo en el corazón, llanto en los ojos.
(Fray Luis de León)

*octava real: es la estrofa de ocho versos endecasílabos con rima alterna en los seis primeros versos, en tanto que los dos últimos forman un pareado.

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre liliis cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.

(Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, , estrofa 14)

d) Composiciones:

* soneto: composición formada por dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos. Las rimas en los cuartetos son siempre fijas (ABBA). Para los tercetos se aceptan las combinaciones de dos y tres rimas. De acuerdo con su estructura interna, podemos hablar:

.. soneto lineal: todo el soneto es una unidad. Ejemplo:

Hermosas ninfas que en el río metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrios sostenidas;

agora estéis labrando embebecidas,
o tejiendo las telas delicadas;
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas;

dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme.

(Garcilaso de la Vega)

.. soneto bipartito: los cuartetos forman una unidad por separado y los tercetos otra. Ejemplo:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido, el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(Luis de Góngora)

..soneto epigramático: al final de la composición se extrae una pequeña
..sentencia a modo de conclusión.

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

(Garcilaso de la Vega)

Combinaciones de endecasílabos y heptasílabos

a) Composiciones

*canción petrarquista: está formada por estrofas que combinan endecasílabos y heptasílabos. Una vez fijado el esquema de la primera estrofa, éste se repite en las sucesivas de la misma manera. La composición se cierra con una estrofa de menos versos, llamada *envío*. La estrofa de la canción consta de las siguientes partes: *fronte* es la parte inicial cuyos versos forman los pies. La *chiave o eslabón* es un verso generalmente heptasílabo que rima con el último verso de la fronte. La parte final de la estrofa es la *coda o sirima*. Ejemplo:

La soledad siguiendo,
 rendido a mi fortuna,
 me voy por los caminos que se ofrecen
 por ellos esparciendo
 mis quejas de una en una
 al viento, que las lleva do perecen;
 puesto que ellas merecen
 ser de vos escuchadas,
 pues son tan bien vertidas,
 he lástima de ver que van perdidas
 por donde suelen ir las remediadas.
 A mí se han de tornar,
 adonde para siempre habrán de estar.

Mas ¿qué haré, señora,
 de tanta desventura?
 ¿Adónde iré, si a vos no voy con ella?
 ¿De quién podré yo agota
 valerme en mi tristura
 si en vos no halla abrigo mi querella?
 Vos sola sois aquella
 con quien en mi voluntad
 recibe tal engaño,
 que viéndoos holgar siempre con mi daño,
 me quejo a vos, como si en la verdad
 vuestra condición fuerte
 tuviese alguna cuenta con mi muerte.

.....

Canción, yo he dicho más que me mandaron,
 y menos que pensé;
 no me pregunten más que lo diré.

(Garcilaso de la Vega, *Canción II*)

* silva: es una serie indefinida de versos heptasílabos y endecasílabos, cuya combinación y rima la fija cada poeta. Ejemplo:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 (media luna las armas de su frente,
 y el Sol todos los rayos de su pelo),
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas,
 cuando el que ministrar podía la copa

a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 náufrago, y desdeñado sobre ausente,
 lagrimosas de amor dulces querellas
 da al mar; que condolido,
 fue a las ondas, fue al viento
 el mísero gemido,
 segundo de Arión dulce instrumento

..... (Luis de Góngora, *Soledades*).

...*silva de pareados*: los versos de la silva rimas de a pares. Ejemplo:

Hipogrifo violento
 que corriste parejas con el viento,
 ¿dónde rayo sin llama
 pájaro sin matiz, pez sin escama
 y bruto sin instinto
 natural, al confuso laberinto
 destas desnudas peñas
 te desbocas, te arrastras y despeñas?

.....
 (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Acto Y)

b) estrofas aliradas

* *cuarteto lira*: estrofa de cuatro versos endecasílabos y heptasílabos con rima
 ...consonante: AbAb o AbBa. Ejemplo

Alaba ¡oh alma!, a Dios; Señor, tu alteza
 ¿qué lengua hay que le cuente?
 Vestido estás de gloria y de belleza
 y luz resplandeciente..... (Fray Luis de León)

* *quinteto lira* o *lira garcilasiana*: estrofa de cinco versos endecasílabos y heptasílabos
 con rima consonante, según el siguiente esquema: ABabB. Ejemplo:

Si de mi baja lira
 tanto pudiese el son, que en un momento
 aplacase la ira
 del animoso viento,
 y la furia del mar y el movimiento;
 Garcilaso de la Vega, *Canción V*)

**sexteto lira o lira-sestina*: estrofa de seis versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, según el siguiente esquema: aBaBcC., pero su empleo produjo distintas modificaciones. Ejemplo:

El hombre justo y bueno,
el que de culpa está y mancilla puro,
las manos en el seno,
sin dardo ni zagaya va seguro
y sin llevar cargada
la aljaba de saeta enherbolada.
(Fray Luis de León, *Odas a Horacio*)

ANTOLOGÍA DEL CARPE DIEM

Garcilaso de la Vega

(1500 - 1536)

Soneto XXIII

..En tanto que de rosa y de azucena
se muestre la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

..y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

..Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

(Blecua, *Poesías castellanas completas*)

Fernando de Herrera

(1534 - 1539)

.. Las hebras de oro puro, que la frente
cercan en ricas vueltas, do el tirano
 Señor teje los lazos con su mano,
 y arde en la dulce Luz resplandeciente.

Donde se gran
 audios.
 /
 ciuit
 abrey
 con
 ferret
 ABC
 A. B. C.
 con.

Cuando el invierno frío se presente,
 vencedor de las flores del verano,
 el purpúreo color tornando yano,
 en plata volverán su lustre ardiente.

5

Y no por eso Amor mudará el puesto;
 que el valor lo asegura y cortesía;
 el ingenio y del alma la nobleza.

10

Es mi cadena y fuego el pecho honesto,
 y virtud generosa, Lumbre mía;
 de vuestra eterna, angélica belleza.

el cuerpo de un de una belleza
 interna, eterna (a modo griego)

Fernando de Herrera

¡Oh soberbia y cruel en tu belleza!
Cuando la no esperada edad forzosa,
del oro, que aura mueve deleitosa,
mude en la blanca plata la fineza;

..y tiña el rojo lustre con flaqueza
en la amarilla viola la rosa,
y el dulce resplandor de luz hermosa
pierda la viva llama su pureza;

..dirás (mirando en el cristal luciente
la/otra imagen tuya): este deseo
¿por qué no fue en la flor primera mía?

¿Por qué ya que conozco el mal presente,
con esta voluntad con que me veo
no vuelve la belleza que solía?

Luis de Góngora (1561-1627)

Soneto 228

en la vida — ..Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

5

1º verbal. — goza cuello, cabello, labio y frente,
(caract. de la mujer) — antes que lo que fue en tu edad dorada
2º verbal. — oro, lilio, clavel, cristal luciente

10

3º idea abstracta. — no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tu y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(Millé, *Obras completas*)

Luis de Góngora

Soneto 235

Ilustre y hermosísima María,
 mientras se dejan ver a cualquier hora
 en tus mejillas la rosada Aurora,
 Febo en tus ojos, y en tu frente el día,

..y mientras con gentil descortesía
 mueve el viento la hebra voladora
 que la Arabia en sus venas atesora
 y el rico Tajo en sus arenas cría:

..antes que de la edad Febo eclipsado,
 y el claro día vuelto en noche oscura,
 huya la Aurora del mortal nublado:

..antes que lo que hoy es rubio tesoro
 venza a la blanca nieve su blancura,
 goza, goza el color, la luz, el oro.

(Millé, *Obras completas*)

apc
 don
 real
 1002

-> Góngora, 8

- +p.

} para
 1002

5

10

Lope de Vega (1562-1635)

A una calavera

..Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destos huesos,
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo, → las labios eran 5
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos de esmeralda impresos, → idea del filo de muerte
color que tantas almas entretuvo.

..Aquí la estimativa, en que tenía
el principio de todo el movimiento.

¿Aquí de las potencias la armonía?

..¡Oh, hermosura mortal! cometa al viento!, → trágico, efímero, brevedad
donde tal alta presunción vivía,

¿desprecian los gusanos aposento?

(*Rimas sacras*, 43)

la calavera representando vida

gación, invitar a la búsqueda de relaciones entre el espacio dramático creado y el espacio histórico dado, comprometer al ejercicio de la interpretación. Su oficio no es curar, sino mostrar la enfermedad. Que el espectador decida cuál es la medicina y cuál el tratamiento. Acomodando a nuestro propósito una cita de Roland Barthes, el lenguaje del teatro, como todo lenguaje literario, sirve para «formular», no para «hacer»⁸. El «hacer» compete al público en su propio espacio histórico.

⁸ Roland Barthes, *Op. cit.*, pág. 311.

Francisco Ruiz Ramón
Estudios de teatro español clásico y contemporáneo. Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978)

III

Don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla: La crítica social

1. Introducción

Hace casi dos décadas el profesor Leo Weinstein publicó un libro titulado *The Metamorphoses of Don Juan* (Stanford University Press, 1959), en donde utilizando los mejores métodos del comparativismo, estudiaba a fondo las distintas caras históricas de Don Juan como personaje y como mito. A diferencia de los otros estudios comparativistas, anteriores o posteriores, no desparechaba en unas pocas páginas apresuradas al Don Juan original, el primero de la estirpe, el fundacional, el de nuestro Tirso de Molina, sino que le dedicaba páginas abundantes, profundas y justas, rompiendo así con la tradición de una irreprensible crítica internacionalista que ignora o presta poca atención al drama de Tirso para glorificar el Don Juan de Molière y los don Juanes europeos posteriores.

De entonces acá la crítica hispana e hispanista ha dedicado sustanciosos trabajos al Don Juan de Tirso, aunque son contadas las excepciones¹.

¹ Dos de las más importantes son, en mi opinión, el largo artículo de Ch. V. Aubrun, «Le Don Juan de Tirso

que se han preocupado de verlo no aisladamente, sino en relación con los demás personajes, en el interior del mundo dramático en donde existe. La riqueza de significados de Don Juan explica la tentación crítica de estudiarlo como personaje singular, dejando de lado sus nexos con el resto de los elementos de la estructura dramática concreta en donde el dramaturgo lo situa, y de donde dimana su sentido.

Mi propósito aquí es estudiarlo dentro del sistema global de relaciones establecido por Tirso.

Es todavía bastante común entre los críticos aludir a los defectos de construcción del drama, a su precipitación o su descuido, lo cual es a todas luces injusto. *El burlador de Sevilla* es un drama cuidadosamente construido. El doble título original (*El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*) refleja las dos partes en que se divide la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, otra en la que se enfrenta con lo sobrenatural. La acción de la primera parte está dividida en cuatro aventuras centradas en cuatro mujeres: Isabela (noble), Tisbea (plebeya), Ana (noble), Aminta (plebeya). Cada aventura, a su vez, está estructurada en dos partes: burla y huida. La «técnica» empleada por Don Juan en la burla es doble: con las dos mujeres nobles emplea la sustitución de personalidad (con la duquesa Isabela se hace pasar por el Duque Octavio, y con Doña Ana por el Marqués de la Mota); con las mujeres plebeyas se vale de la palabra de matrimonio. El número dos o uno de sus múltiples (doble título, dos partes —natural, sobrenatural—, cuatro aventuras y cuatro mujeres, dos nobles y dos plebeyas, dos secuencias para cada aventura,

de Molina: *essai d'interprétation*», *Bulletin Hispanique*, LIX (1957), págs. 26-61, y el capítulo de Serge Maurel en su libro *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, 1971.

dos técnicas de burla) constituyen el módulo de construcción de la acción.

Aunque bien sabido, valía la pena recordarlo escuetamente. De igual modo creo conveniente recordar brevemente algunas ideas de las que voy a partir, ya expresadas por mí en otro lugar:

Don Juan, en la pieza de Tirso, vive vertiginosamente unas aventuras que comenzando, *in medias*, en el dormitorio de la duquesa Isabela, en Nápoles, terminan en una iglesia de Sevilla, ante el sepulcro de Don Gonzalo de Ulloa. La vida de Don Juan, teatralmente, transcurre como un relámpago entre la cama y el sepulcro, entre el amor y la muerte, entre el goce y el castigo. Américo Castro llamó al drama de Tirso «vendaval erótico». A través de todo el drama cruza el tiempo —el tiempo vital y el tiempo dramático (el del personaje y el de la acción)— como una ráfaga huracanada. Don Juan corre de aventura en aventura, fiado a los «pies voladores» de su caballo, como la acción corre de situación en situación, en desbocado dinamismo. De esa doble configuración del tiempo, de la cual, como es lógico, el único responsable es el dramaturgo, surge el primer elemento dramático consustancial al personaje: la elección del tiempo contra la eternidad.²

Don Juan no tiene tiempo que perder. Don Juan no puede demorarse, pues quedarse es renunciar a ser quien es: quien goza y parte para gozar de nuevo. Sin embargo, su meta no es el placer, sino el placer siempre nuevo, y aún más, hurtado. Don Juan no es un voluptuoso ni un sibarita del placer. De la duquesa Isabela a la pescadora Tisbea, de Tisbea a Doña Ana de Ulloa, de Doña Ana a la pastora Aminta, de mujer en mujer, sin dis-

² En el *Prólogo* a su segunda edición de *Clásicos castellanos*. Ver Tirso de Molina, *Comedias*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, pág. XXIII.

³ Micheline Sauvage, *Le cas don Juan*, París, Seuil, 1953.

tinción de clase social, *more democratico*, limpio de todo complejo discriminatorio, corre Don Juan, no porque busque a una mujer, ni siquiera a la mujer, como harán más tarde los otros Don Juanes románticos o simbolistas. El Don Juan Tenorio de Tirso no busca, encuentra. He aquí otro aspecto fundamental del personaje de Tirso: no es el hombre que busca a la mujer para seducirla, gozarla y burlarla, sino el hombre que encuentra, siempre, a la mujer. Instinto y azar lo constituyen, como también genial capacidad para el histrionismo y para la rápida acomodación a la circunstancia, lo cual le empareja con su compatriota, la no menos genial manipuladora de la realidad imprevista, la vieja Celestina. En efecto, cuando se produce el encuentro Don Juan burla, utilizando la táctica idónea. Táctica —repito— que nace de las mismas circunstancias del encuentro y que nada tiene de premeditada. Don Juan se hará pasar por otro o prometerá lo que no piensa cumplir. Apenas obtenido el placer, parte, no en busca de otra aventura, sino huyendo de la que acaba de vivir. Su tiempo está hecho de una sucesión de presentes, o, mejor, es el presente. De ahí su esencial espontaneidad y su dramático ser y no ser. El Don Juan de Tirso carece de memoria para el pasado y de imaginación para el futuro. Por eso ni puede arrepentirse, porque el pasado no existe, ni siquiera como fenómeno de conciencia, ni puede temer, porque tampoco existe el futuro. Su tiempo único es el presente; su «qué largo me lo fiáis» expresa esa incapacidad de Don Juan para dotar de existencia, en el nivel de la conciencia, al futuro, en cuyo horizonte están la muerte y el más allá. El dramaturgo ha acertado a crear un personaje, único entre los de su especie —Segismundo, Fausto, Hamlet o Don Quijote— cuya esencia estriba en existir en el más puro y radical de los presentes. Don Juan Tenorio sólo cree en el «aquí» y el «ahora». Don Juan vive

—para utilizar la conocida expresión orteguiana— en permanente alteración, incapaz de ensamblamiento, porque es incapaz de soledad personal. Ahora bien, el Don Juan de Tirso no es ateo —como el de Molière—, sino creyente. Cree en Dios, pero vive sin contar con Dios. El Dios de Don Juan es un fantasma, una pura sombra, un *flatus voci*, que sólo se hace real en el momento de la muerte. Muerte que no es, simplemente, dejar de vivir, sino ser castigado. La muerte le llega a Don Juan, como el amor, de pronto, sin tiempo para nada, como el castigo de los castigos. La muerte es el último encuentro de Don Juan: a la muerte, cristalizada en estatua, le da una mano, mientras con la otra la amenaza y agrede con una daga:

Con la daga he de matarte.

Mas, ¡ay!, que me canso en vano
de tirar golpes al aire.

(Acto III, vv. 960-962, Edic. A. Castro)

Tirso de Molina, al hacer que Don Juan sucumbiera a la justicia de Dios, imposibilita para siempre que Don Juan sucumba a la justicia de los hombres. El Don Juan Tenorio de Tirso, con el que nace ya constituido en sus elementos fundamentales el mito, no burlará a Dios, pero burlará al mundo, mientras dure el mundo.

Pero, ¿qué mundo?

2. El personaje «atípico»

Un mundo regido por un sistema de normas, dentro del cual Don Juan, como el resto de los personajes, actúa. La diferencia, sin embargo, está en que Don Juan no acepta las normas, mientras los otros personajes las aceptan, aunque no las respeten. Don Juan, a diferencia de los demás per-

sonajes, no admite ningún tipo de compromiso con el sistema de normas. La norma, en cuanto límite a su apetito individual de goce o de autoexpresión de su individualismo absoluto, es un obstáculo que hay que vencer o una barrera que saltar. Don Juan se situará al margen de la sociedad, a la que rige un sistema de normas —no importa cuál—, no aceptando ese sistema, no porque el sistema sea bueno o malo ni porque sea éste o aquel, sino porque limita su individualismo, que, por ser vivido como absoluto, considera todo lo que está fuera de su esfera como relativo. Don Juan Tenorio es así, tal como Tirso lo crea, un personaje «atípico», en el sentido que a este concepto operativo le dio el sociólogo francés Jean Duvergnaud⁴. Analizando éste los héroes dramáticos en el teatro español del Siglo de Oro y en el teatro inglés isabelino y jacobeo, señalaba como común a todos ellos el ser «personajes inadaptados en razón misma del acto que los individualiza» (página 153), para añadir en seguida que «es en virtud misma de su individuación por lo que son condenados al sufrimiento y a la desgracia» (pág. 154). Todos ellos —concluí— son *personajes atípicos* (página 154). Para explicar, históricamente, esa condición atípica de los personajes dramáticos del siglo xvi y xvii, aplicaba el sociólogo francés el concepto de anomia, acuñado por Durkheim en 1897, en su libro *Le suicide* (París, Alcan, 1897). A la «ruptura del equilibrio social», como fenómeno típico de las épocas de transición o de crisis, Durkheim le daba el nombre de anomia. En las épocas de cambio, de paso de un sistema de normas a otro sistema de normas, las conductas individuales, en busca de expresión de aspiraciones nuevas y de realización de nuevas necesidades, no pueden encauzarse socialmente, pues las normas del sistema en crisis no sirven ya, pero todavía no

⁴ *Sociologie du Théâtre*, París, P.U.F., 1965.

han sido creadas nuevas normas que las encaucen.

Ahora bien, si el concepto de anomia puede aplicarse fecundamente, dentro del campo específico de la literatura española, a épocas como la de *La Celestina* (crisis de fines del siglo xv) o incluso a la de los trágicos españoles de la segunda mitad del siglo xvi, que crean un teatro lleno de monstruosas individualidades, no me parece tan pertinente aplicarlo al de la sociedad española del siglo xvii, caracterizada no por la ausencia de normas, sino por el exceso de normas. Por ello mismo, hace ya unos años, al examinar el fenómeno de las tragedias de honor calderonianas, proponía yo otro término, el de *hipernomia*, como definitivo, precisamente, de la sociedad española del siglo xvii. No creo sea necesario detenernos aquí en la monstruosa proliferación de normas —piensen en la complicada etiqueta ceremonial de la Corte— que encorsetan socialmente las conductas individuales, no sólo durante el reinado de los últimos Austrias españoles, sino también en la Corte francesa del Rey Sol.

Para entender a Don Juan, como personaje dramático, no aislado, sino en relación con los otros personajes del drama tirsiaco, hay que tener en cuenta esa sociedad hipernómica en que es creado, por primera vez —y no antes ni después.

En el espacio dramático creado por Tirso, Don Juan, encarnación del principio de individuación, vivido como absoluto, desafía la Norma, y es destruido al final, pero —vuelvo a repetir— no por la sociedad a la que desafía, sino por un poder trascendente a esa sociedad, poder al que también ha desafiado. Aquí se cumple una de las paradojas más constantes del personaje atípico. Don Juan es dotado por el dramaturgo de una serie de rasgos positivos que lo hacen atractivo e, incluso, admirable: su belleza física varonil, su nobleza, su valor, sus éxitos, su fama. Don Juan, por estos rasgos, puestos de relieve en el drama,

no se asemeja en nada a los héroes repulsivos, monstruosos, dementes, negativamente caracterizados de las tragedias de Virvés o del mismo Juan de la Cueva⁵. Incluso, por parte de otros personajes de su mismo mundo —el propio Rey de Castilla— sus acciones con las mujeres son juzgadas, con indudable simpatía, como imputables a su mocedad. En cierto modo —y toda la crítica contemporánea ha aludido a ello—, Don Juan es admirado, hasta por sus detractores, como aquel que se atreve a realizar, en cumplimiento de su gusto y su gana, lo que nadie osa realizar, aunque secretamente lo desee. Pero Don Juan tiene que ser destruido. El individualismo, vivido como absoluto, puede ser una aspiración común a muchos, pero cuando el nivel de los deseos pasa al del acto, se convierte en una amenaza para la tribu, para la comunidad social, en cuanto que engendra el desorden. Consecuentemente, Don Juan tiene que ser eliminado. La gran ironía, sin embargo, es que no es la sociedad quien lo elimina o lo destruye en el drama de Tirso mediante la aplicación de un código de justicia social, sino Dios. Ironía a la que no se ha prestado la atención que, a mi juicio, merece, pues los críticos centran su atención en el aspecto teológico del castigo divino o en el principio de la justicia poética, desvinculando a Don Juan de la sociedad en donde burla y a la que burla.

Es necesario, pues, detenernos en los otros representantes de esa sociedad, tal como Tirso los presenta en el drama.

⁵ Ver sobre esos personajes las páginas del ya clásico libro de Alfredo Hermenegildo, en su nueva versión, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

3. La sociedad del Burlador

Esa sociedad, como espero hacer ver, está aquejada, en mayor o menor grado, por la corrupción, en todos sus niveles, y no sólo en una clase social, la noble.

La actitud básica del dramaturgo, frente a esa sociedad, es una actitud crítica. Pero la crítica de la sociedad está expresada en *forma dramática*. Es decir, no está explícita solamente en la palabra de los personajes, sino implícita en la misma estructura dramática. Y es ahí —y no en las palabras de los personajes— donde hay que buscarla, pues Tirso escribe su obra como dramaturgo, no como moralista. La crítica social no puede ser reducida, por parte del crítico, a crítica explícita. Y, sin embargo, así ocurre en numerosas lecturas de *El Burlador de Sevilla*. Recuerdese cuántas veces hemos leído como ejemplo de la crítica de la nobleza estos versos:

La desvergüenza en España
se ha hecho caballería.

(III, vv. 131-132.)

o estos otros:

Si es mi padre
el dueño de la justicia
y la privanza del rey,
¿qué temes?

(III, v. 163-166)

Pasemos, pues, revista a las llamadas «víctimas» de Don Juan —las mujeres— y a los representantes del mundo —noble o plebeyo— en que se mueve el Burlador.

efecto, más tarde, en el Acto III, en la playa de Tarragona, declara:

A) LAS MUJERES

Consideremos a tres de las cuatro: la duquesa Isabela, Tisbea y Aminta. Acudamos para ello al texto.

No nace mi tristeza
de ser esposa de don Juan, que el mundo
conoce su nobleza;
en la esparcida voz mi agravio fundo,
que esta opinión perdida
es de llorar mientras tuviere vida.

(III, vv. 331-36)

a) *La duquesa Isabela*

Al descubrir que el hombre con el que ha estado en la cama no es el duque Octavio, con quien quiere casarse, hace dos cosas contradictorias, pero muy coherentes en relación con su situación: dar gritos pidiendo auxilio, alertando así a los habitantes de Palacio, y lamentarse de su honor perdido. Cuando el rey acude a las voces, exclama en un aparte: «¿Con qué ojos veré al rey?» (I, v. 161). Su vivencia del honor, al igual que la del resto de los personajes del drama, incluido Don Juan, tiene más que ver con la dimensión exterior y social del honor, que con la interior, individual y ética. Ahora bien —y ésta es la primera particularidad significativa a retener—, apenas se da cuenta de que el rey de Nápoles cree que el culpable de la felonía es el duque Octavio, dice Isabela:

Mi culpa
no hay disculpa que la venza;
mas no será el yerro tanto
si el duque Octavio lo enmienda.

(I, vv. 187-190)

En lugar de declarar la inocencia del duque Octavio, no tiene escrúpulo moral alguno en aprovecharse del equívoco, aceptando con su silencio que el duque Octavio sea calumniado. Lo que le importa es casarse... con uno o con otro. En

En esta declaración vuelve a contraponerse la nobleza, según el mundo, la puramente social, a la nobleza moral, de que Don Juan carece, al igual que el resto de los personajes del drama. Lo único que concierne a la duquesa Isabela es la opinión perdida, no el agravio en sí.

En la playa de Tarragona se encuentra con la pescadora Tisbea que se lamenta y llora, y le pregunta la causa de su dolor. Tisbea le cuenta lo que Don Juan hizo con ella. La reacción de Isabela es fulminante:

¡Galla, mujer maldita!
Vete de mi presencia, que me has muerto.

(III, vv. 397-98)

Es decir, le importa menos, en esta primera reacción, el dolor y la desgracia de la pescadora, que la humillación de haber sido igualada con ella por Don Juan. Y aún más: si le pide que la acompañe a la corte, no es por conmiseración ni por piedad, sino para utilizar a Tisbea como instrumento para su propia venganza.

No hay venganza que a mi mal tanto le cuadre.

(III, v. 406)

La diferencia de categoría moral entre la duquesa y Don Juan es una diferencia de grado, no

de sustancia. Ambos, cada uno en su esfera, utilizan a los demás como instrumentos para sus propios fines, reduciendo así a las personas a su puro valor instrumental.

b) *Tisbea*

En las primeras palabras que pronuncia Tisbea se presenta a sí misma como exenta de las prisiones del dios Amor, al que no paga tributo alguno (I, vv. 375-382), enlazando así como personaje con la tradición del tema del «siervo libre de amor», del que son hitos bien conocidos, entre otros, el *Diálogo del Amor* y *un Viejo*, de Rodrigo de Cota, y la *Égloga de Cristino* y *Febea*, de Juan del Encina, para quedarnos en el ámbito del drama. Al igual que los otros representantes del tema, también Tisbea será castigado por el dios Amor de su presunción, y así lo declarará la propia pescadora al confesarle a Don Juan:

Reparo en que fue castigo
de amor el que he hallado en ti.

(I, vv. 921-922)

Sin embargo —y es lo que me interesa recalcar— en el caso de Tisbea hay una intensa complacencia en sí misma y una buena dosis de crueldad, como bien se echa de ver en estos textos:

De cuantos pescadores
con fuego Tarragona
de piratas defiende
en la argentada costa,
desprecio soy y encanto;
a sus suspiros, sorda;
a sus ruegos, terrible;
a sus promesas, roca. (I, 427-434.)
... ..
que hallo gusto en sus penas
y en sus infiernos gloria.

Todas por él se mueren (por Anfriso),
y yo, todas las horas,
le mato con desdenes.

(I, 457-462)

¿En qué medida es Tisbea víctima inocente del Burlador?

Desde el primer contacto, cuando Don Juan vuelve en sí en la playa, en brazos de Tisbea, y le dispara sus galantes y apasionadas palabras, antes que medie ninguna promesa de matrimonio, la pescadora repite tres veces en el espacio de nueve redondillas: «¡plega a Dios que no mintáis!» Verso que parece sugerir la aceptación de algo todavía no propuesto. Con la particularidad —y es un detalle de gran importancia— de que Tisbea ya sabe, antes de que Don Juan diga una sola palabra, que el «mancebo excelente, // gallardo, noble y galán», es hijo de tan prominente persona como lo es «el camarero mayor del rey» (I, 570-572). Tirso se ha cuidado bien de hacer preceder tal circunstancia a la acción que le sigue: la de la entrega de Tisbea a Don Juan. Entrega, por otra parte, en la que la mujer se declara tan «encendida» y arrebatada como el varón:

El rato que sin ti estoy
estoy ajena de mí.

(I, 913-914)

Y añadirá:

Ven, y será la cabaña
del amor que me acompaña
tálamo de nuestro fuego.

(I, 952-954)

No sin responder a Don Juan, quien afirma que el amor «iguala con justa ley la seda con el sayal», «Casi te quiero creer», para concluir inmediatamente:

Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo.

(I, 939-941)

El *casi* ha desaparecido. Lo único que queda, además de «la palabra y mano de esposo», es «nuestro fuego», que por igual los quema.

Dado el orden dramático en que el dramaturgo presenta todos estos textos, y dado el sentido que de sus correlaciones dimana, es un poco difícil concluir en la inocencia de la víctima.

c) *Aminta*

Don Juan, huyendo de su última aventura en Sevilla, de donde ha sido desterrado por el rey, irrumpe en los desposorios de Aminta y Batricio, pastores. Y la noche de las bodas se introduce en el aposento de la pastorcita. La escena es rápida. Don Juan utiliza la misma táctica que con Tisbea. Sólo que esta vez es él mismo, y no su criado, quien proclama su importante posición social:

Mi padre, después del rey,
se reverencia y estima,
y en la corte, de sus labios
pende la muerte o la vida.

(III, 239-242)

Después de estas palabras y de la declaración amorosa que sigue, a Aminta no parece costarle mucho esfuerzo aceptar que su Batricio la olvida ni conceder que el matrimonio, no consumado, puede anularse. El camino está expedito para que pueda entregarse, bajo palabra de matrimonio, a Don Juan, diciéndole, la misma noche de sus bodas con Batricio:

Tuya es el alma y la vida

(III, 286)

El sentido de esta entrega se hará patente, cuando más tarde, en la Corte, adonde Aminta y su padre han venido a reclamar, diga éste:

Doña Aminta es muy honrada...

(III, 801)

Repárese en el efecto cómico del doña antepuesto a nombre tan bucólico como el de Aminta. El dramaturgo fustiga así la vanidad de la pastora y su padre, invalidando, por vía grotesca, la inocencia de la última «víctima» del Burlador.

Estas tres mujeres burladas por Don Juan no son, precisamente, ejemplos de pureza moral. Las tres son un reflejo del mismo mundo y responden a los mismos patrones de conducta en cuyo interior se mueve Don Juan.

Pasemos a los representantes masculinos de ese mundo.

B) LOS HOMBRES

a) *El embajador de España en Nápoles*

Don Pedro Tenorio, obedeciendo las órdenes del rey de Nápoles se dispone a prender al atrevido que ha atentado, en los mismos aposentos reales, contra la honra de una mujer. (Entre paréntesis, la cólera del rey no nace de la deshonra de la duquesa, sino del hecho de que haya sucedido en sus propios cuarteles.) Don Juan no resiste a su tío el embajador, y le declara su identidad. La escena es extraordinaria. Conminado por el grave embajador de España, declarada por Don Juan su identidad, dice:

DON JUAN.—Tío y señor,

mozo soy y mozo fuiste
y pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.
Y, pues a decir me obligas
la verdad, oye y diréla:
yo engañé y gocé a Isabela,
la duquesa...

DON PEDRO.—

No prosigas,
tente. ¿Cómo la engañaste?
Habla quedo o cierra el labio.

DON JUAN.—Fingí ser el duque Octavio...

DON PEDRO.—No digas más, calla, basta.

(I, 61-72)

El embajador de España, que no quiere ningún escándalo («Habla quedo»), añade en un aparte estas palabras que le retratan de cuerpo entero:

Perdido soy si el rey sabe
este caso. ¿Qué he de hacer?
Industria me ha de valer
en un negocio tan grave.

(I, 73-76)

Como al rey de Nápoles no le preocupa la duquesa Isabela, al embajador le preocupa sólo su propio negocio. Para resolverlo está dispuesto a hacer lo que en seguida veremos. Pero antes debe cumplir con su deber de persona grave. Y así sermonea y le hace la moral al sobrino. El cual, conociendo perfectamente, según muestra sutilmente el diálogo, la calidad moral de su tío, se le muestra humilde y sumiso. Cada uno representa un papel, tan consumado histrión el uno como el otro.

Partido Don Juan, el embajador de España, para salvar la cara, no encuentra mejor industria que mentir descaradamente al rey. Y, peor aún, acusar del desafuero a un inocente, el duque Octavio. Vale la pena recordar sus propias palabras,

donde resaltan su cínico histrionismo y su radical immoralidad. He aquí el diálogo:

DON PEDRO.—Ejecutando, señor,
lo que mandó vuestra alteza,
el hombre...

REY.—¿Murió?

DON PEDRO.—Escapóse
de las cuchilladas soberbias.

REY.—¿De qué forma?

DON PEDRO.—Desta forma:

Aun no lo mandaste apenas,
cuando, sin dar más disculpa,
la espada en la mano aprieta,
revuelve la capa al brazo
y con gallarda presteza,
ofendiendo a los soldados
y buscando su defensa,
viendo vecina la muerte,
por el balcón de la huerta
se arroja desesperado.
Siguíole con diligencia
tu gente; cuando salieron
por esa vecina puerta
le hallaron agonizando
como enroscada culebra.

Levantóse, y al decir
los soldados: «¡muera, muera!»,
bañado de sangre el rostro,
con tan heroica presteza
se fue, que quedé confuso.
La mujer, que es Isabela,
—que para admirarte nombro—
retirada en esta pieza,
dice que es el duque Octavio
que con engaño y cautela,
la gozó.

(I, 121-151)

¿Cuándo —nos preguntamos— ha podido confesar tal cosa la duquesa si el rey entra apenas sale Don Juan? La duquesa, sin embargo, como ya vimos, no tendrá reparo en admitir la mentira.

El cinismo del noble embajador de España lle-

ga a su colmo, cuando, mandado por el rey para prender al duque Octavio, vuelve a contarle la historia con sabrosas variantes en las que no podemos detenernos, y concluye diciendo:

Hice prender la duquesa,
y en la presencia de todos
dice que es el duque Octavio;
el que con mano de esposo
la gozó.
(I, 307-311)

Naturalmente, desobedeciendo la orden del rey, y adoptando el papel del magnánimo caballero, hará entender al duque Octavio que lo deja escapar. Su industria ha terminado: ausente el duque no podrá desmentir la calumnia que el generoso don Pedro le ha levantado.

Magnífico retrato de un noble caballero español, de peor catadura moral que su sobrino, y al que nadie castigará.

Sigamos con otro noble.

b) *El marqués de la Mota*

Nos lo encontramos en el Acto II, en Sevilla, recién llegado Don Juan. Diciéndose enamorado de Doña Ana de Ulloa, correspondido por ella, y dispuesto a casarse con ella, aunque el rey de Castilla la tenga apalabrada a otro, el marqués de la Mota anda envuelto en aventuras con mozas de partido y presume ante Don Juan de sus conquistas con la Inés y la Costanza, con la Teodora y la Julia, y con las dos hermanas del barrio de Cantarranas, la Blanca y la otra. Sin la gran deza ni el arrojito de Don Juan, pues que actúa de tapado y con damas de poca monta, el marqués de la Mota, tal como el dramaturgo lo ha creado, no es más que un vulgar putaño. La burla que Don Juan le hace responde, en verdad, a un verdadero principio de justicia, poética o no. Sin em-

bargo, será también uno de los que reclame al final, y piense que la justicia se ha cumplido al ser castigado Don Juan.

c) *El rey de Castilla*

La cúspide de la nobleza, y su fundamento, la representa en el drama de Tirso el rey de Castilla. Su papel en la obra consiste, no obstante, según voy a tratar de hacer ver, en atar y desatar planes de matrimonio, y su oficio en el de vulgar casamentero. Baste esta enumeración.

En el Acto I nos topamos con este diálogo (interlocutores el rey y Don Gonzalo de Ulloa):

REY.—¿Tenéis hijos?

D. GONZALO.— Gran señor,
una hija hermosa y bella,
en cuyo rostro divino
se esmeró naturaleza.

REY.—Pues yo os la quiero casar
de mi mano.

D. GONZALO.— Como sea
tu gusto, digo, señor,

que yo lo acepto por ella.
Pero ¿quién es el esposo?

REY.—Aunque no está en esta tierra,
es de Sevilla, y se llama
don Juan Tenorio.

(I, vv. 862-873)

En el Acto II, enterado de la aventura de Don Juan con la duquesa Isabela, le dice al padre de Don Juan:

Ya conocéis, Tenorio, que os estimo
y al rey [*de Nápoles*] informaré del caso luego,
casando a ese rapaz con Isabela,
volviendo a su sosiego al duque Octavio...

(II, vv. 12-15)

Y añade:

Pero decid, Don Diego, ¿qué diremos
a Gonzalo de Ulloa, sin que erremos?
Caséle con su hija, y no sé cómo
lo puedo ahora remediar.

(II, 22-25)

El remedio, sin embargo, no se hace esperar:

Un medio tomo,
con que absuelvo del enojo entiendo:
mayordomo mayor pretendo hacédle.

(II, 28-30)

En la escena siguiente, apenas pasados minutos,
el rey, siguiendo en vena casamentera, le dice al
duque Octavio, que acaba de llegar a presentarle
sus respetos:

Yo os casaré en Sevilla con licencia.
Y también con perdón y gracia suya [*se refiere al*
[*rey de Nápoles*]
que puesto que Isabel ángel sea,
mirando la que os doy, ha de ser fea.

(II, 61-64)

Y la casa con el «sol de las estrellas de Sevilla»:
la misma Doña Ana de Ulloa. En el espacio de
no más de cinco minutos la descasó con Don Juan
y la volvió a casar con el duque.

Finalmente, en la última escena del último ac-
to, y son casi las postreras palabras del rey, dirá,
siempre en la misma vena:

Y ahora es bien que se casen
todos...
(III, 1056-1057)

Aunque sólo existiera este rey en todo el teatro
español del Siglo de Oro, bastaría su existencia
para obligarnos a revisar cuanto la crítica ha ve-

nido elaborando en torno a la figura dramática
del rey. Este rey creado por Tirso, con sistemá-
tica acumulación de rasgos grotescos, que degra-
dan teatralmente su papel y su función dentro del
mundo dramático en que el dramaturgo le hace
existir, es, por lo que al tema concreto que aquí
tratamos —la crítica social— se refiere, signo y
prueba de esa unidad de base en que está estru-
bado el mundo al que Don Juan se enfrenta.
Don Juan no constituye la excepción, sino la regla.
Ni siquiera en el mundo shakeriano, donde
abundan los reyes criminales y donde éstos expían,
como chivos emisarios rituales, las culpas de toda
la colectividad, aparecen reyes degradados, como
el rey de Tirso, al papel nada airoso, ni ejemplar
de casamenteros de alta alcurnia.

Pero todavía no hemos terminado con el rey de
El burlador de Sevilla.

¿Cuál es la actitud ante los desmanes de
Don Juan?

Ya vimos cómo, al enterarse de la aventura de
Nápoles, le llama —y es todo un modo de enju-
ciar la aventura— *rapaz*. Como castigo, aparte de
casarlo con Isabela, manda que sea desterrado de
Sevilla, aunque sólo a Lebrija, como quien dice
a un tiro de piedra. Su actitud, nada terrible,
responde a la misma de Don Diego Tenorio,
padre del mozo y privado del rey, quien dice, no
sin ocultar su satisfacción por la fama del hijo:

aunque mozo, gallardo y valeroso,
(...) le llaman los mozos de su tiempo
el Héctor de Sevilla, porque ha hecho
tantas y tan extrañas mocedades...

(II, 40-43)

Aún más, en el Acto III, cuando prepara las do-
bles bodas de Don Juan con Isabela y de Doña Ana
—por tercera vez— con el marqués de la Mota,
dice el rey:

Véame [*Don Juan*], y galán salga, que notorio
 quiero que este placer al mundo sea.
 Conde será desde hoy don Juan Tenorio
 de Lebrija; él la mande y la posea,
 que si Isabela a un duque corresponde,
 ya que ha perdido a un duque, gane un conde.

(III, 698-703)

Y apenas breves momentos después, cuando el
 duque Octavio pide licencia para desafiar en cam-
 paña, y según las leyes del honor, a Don Juan,
 el rey se la negará, concluyendo:

Gentilhombre de mi cámara
 es don Juan, y hechura mía;
 y de aqueste tronco rama:
 mirad por él.

(II, 777-780)

No creo que sean necesarios más ejemplos para
 asegurarse de cuál es la actitud constante de los
 nobles —desde los dos Tenorios, padre y tío,
 hasta el rey— ante la conducta de Don Juan. Por
 eso éste, con no poca ironía, contestará a Cata-
 linón, que le pregunta, «¿cómo el rey te recibió?»:

con más amor que mi padre
 (III, 838)

Ninguno de los representantes de la autoridad, en
 el nivel de la familia o de la nación, y a quienes
 compete la administración de la justicia, dictará
 sentencia contra Don Juan ni le castigará. ¿Cómo,
 en efecto, dados los términos en que el drama-
 turgo ordena y construye su acción y hace actuar
 a sus personajes, podrían hacerlo, cuando care-
 cen de toda autoridad moral para ejercer la jus-
 ticia? La sociedad entera de *El burlador de Se-
 villa* carece de esa autoridad moral para castigar
 a su más auténtico y puro representante: su Bur-
 lador.

No mejor papel cumplen en ese mundo los va-
 rones plebeyos.

d) *Batricio*

Batricio, el esposo de Aminta, admite inmedia-
 tamente, sin mayor prueba que la palabra de
 Don Juan y su propia desconfianza de la mujer,
 la culpabilidad de la suya, con estas palabras:

... si bien no le quisiera
 nunca a su casa viniera.
 (III, 66-67)

Es decir, piensa que la venida de Don Juan no
 es fortuita, sino querida por la propia Aminta.
 Fácil le es, pues, cedérsela a Don Juan sin entrañ
 en más averiguaciones.

e) *Gaseno*

En cuanto a Gaseno, cuya vanidad, grotesca-
 mente ridiculizada por Tirso, citábamos antes ci-
 frada en el «Doña Aminta», se nos revela en toda
 su turbia sordidez en esta breve escena del Ac-
 to III:

Salen Don Juan, Catalinón y Gaseno

D. JUAN.—Gaseno, quedad con Dios.

GASENO.—Acompañaros querría,
 por dalle desta ventura
 el parabién a mi hija.

D. JUAN.—Tiempo mañana nos queda.

GASENO.—Bien decís. El alma mía
 en la muchacha os ofrezco.

D. JUAN.—Mi esposa decid.
 (III, 145-151)

La escena es corta pero suficiente: el padre aca-
 ba, en realidad, de venderle la hija al hijo de

Don Juan Tenorio, el viejo, Camarero Mayor según bien sabe Gaseno (II, 667-678 y 697). Gaseno, codicioso y vanidoso. Tirso lo tratará con dura ironía.

Repitamos, después de haber considerado a los otros personajes —hombres y mujeres, nobles y plebeyos— que con Don Juan comparten el mismo espacio dramático, nuestras preguntas. ¿Dada la construcción del drama puede entenderse sólo en sentido teológico el castigo de Don Juan? ¿Puede entenderse la triple boda final como la reinstauración del orden roto por Don Juan? Porque cada personaje es como es en el drama, ¿a quién podía encomendar el dramaturgo —que había creado a sus personajes así, y no de otra manera— el castigo de Don Juan? ¿Quién, dentro de ese mundo dramático, ha sido creado —no por necesidad, sino por expresa elección del dramaturgo— digno de hacer justicia? En cuanto a las bodas, reinstauran, en efecto, el orden, pero ¿qué orden? ¿No nos muestra justamente el drama en su propia particular estructura el valor negativo de ese orden? Ese orden final, dentro del cual sólo quien se sitúa al margen es castigado, pero no por ninguno de sus representantes, ¿no es, acaso, el orden de una sociedad corrompida en todos sus niveles, desde el rey hasta el pastor? Cuando el rey cierra el drama diciendo:

Y agora es bien que se casen
todos, pues la causa es muerta...

(III, 1058-1060)

nada queda cerrado, pues Don Juan no es la causa, sino el efecto.

* * *

Muchos son, sin embargo, los críticos que siguen concentrando su enfoque en el valor edifi-

cante del castigo, convirtiéndolo así, tácitamente o no, en medida casi única de interpretación del drama de Tirso y de su sentido global. Actitud, básicamente reductiva y empobrecedora, que podemos encontrar no sólo en la crítica superficial de no pocos manuales, de la cual sería ejemplo suficiente el del historiador inglés Allardyce Nicoll, cuyo libro ha circulado profusamente en varios idiomas, incluido el español⁶, sino también en la crítica responsable. Baste un sólo ejemplo: el del excelente crítico francés Jean Rousset. En uno de sus libros⁷ figura un importante ensayo sobre Don Juan titulado «Don Juan ou les métamorphoses d'une structure». Las páginas que dedica al «primer Don Juan», empiezan con estas líneas: «Hay que recordar, para comprender bien la génesis del personaje, que Tirso ha concebido su pieza como un drama edificante, más exactamente, como la ilustración de un caso de teología, en relación con las cuestiones entonces disputadas de la gracia, del libre albedrío, de la predestinación» (pág. 133).

Sobre esta única premisa Don Juan y su mundo, en *El burlador de Sevilla* de Tirso, pierden su polivalencia, su abertura y su ambigüedad.

Tirso, decía antes, crea en Don Juan un personaje atípico. Precisamente por ello, para cualquier sociedad Don Juan es un escándalo permanente y una amenaza. Pero —y esto hay que recalcarlo enérgicamente— es Tirso de Molina el primero que, al insertar a su personaje en un mundo social históricamente concreto, regido por un sistema de valores no menos concreto, crea esa condición «atípica» del personaje, esencialmente constitutiva de Don Juan, la cual le permitirá encarnar, sin perder un ápice de su identidad, en cualquier tiempo histórico. Don Juan siempre será «nuestro

⁶ *Historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar, 1964.

⁷ *L'intérieur et l'extérieur*, París, Corti, 1968.

contemporáneo», porque su contemporaneidad está en su misma esencia, y ésta se la ha dado Tirso.

Este Don Juan Burlador de Sevilla cambiará de máscara según el mundo histórico en que en carne —y la española será ya la primera de sus máscaras históricas—, pero conservará el rostro que el dramaturgo español le ha dado al crearlo.

La universalidad del drama de Tirso de Molina no está en lo que de español tiene el Burlador, sino en lo que tiene de Don Juan. No en la máscara, sino en el rostro.

IV

El héroe trágico de Calderón en *Los cabellos de Absalón*

Esta aproximación al héroe trágico de Calderón la vamos a hacer concentrando nuestra atención en una sola tragedia, no representada en ningún escenario español —tampoco extranjero, pero esto importa menos ahora—, que sepamos, durante el siglo xx. Junto con *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* y *La cisma de Inglaterra*, forma un grupo bastante homogéneo, tanto por su principio básico estructural como por su significado y su conflicto, aunque *La vida es sueño* difiera de las otras cuatro por su solución. Solución, como es sabido, de profunda ambigüedad. Solo ésta ha sido representada una y otra vez, y con razón. Pero, sin razón, han dejado de representarse las otras.

El principio básico estructural lo constituye en las cinco un horóscopo, sueño o vaticinio que augura un mal que al final se cumple. Los elementos fundamentales del conflicto son siempre parejas: los héroes trágicos, hombre o/y mujer, son portadores de un destino adverso que causa la destrucción de los demás y/o de sí mismos. Para evitar que se cumpla lo anunciado el héroe es

El mito en el teatro clásico español,
teatro clásico español (Atmagro, 25-27)

LAS BURLAS DE DON JUAN:
VIEJOS MITOS Y MITO NUEVO

RESUMEN

Se trata de un estudio de la burla en *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Se examinan primero los aspectos textuales o semánticos, es decir, la oposición entre *burlar* o *burlar a* (verbos transitivos propios de la burla-engañar) y *hacer burla de* o *burlarse de* (verbos intransitivos característicos de la burla-irrisión). Luego se consideran los mecanismos de la burla en cuanto núcleo narrativo firmemente estructurado por el necesario enfrentamiento de dos adversarios. A partir de este doble enfoque —el análisis del itinerario semántico que conduce de *burla a burlarse* de y la fijación de criterios que determinan la posición de fuerza de los burladores y la posición de debilidad de los burlados—, se intenta definir la especificidad de la burla según don Juan y el alcance de la elección por Tirso de tal esquema narrativo para dramatizar la historia de una damnación. Aparece entonces que la omnipresencia de la burla y su peculiar incidencia en la estructuración misma de la trayectoria de don Juan remiten a la vez a una voluntad de desmitificación de viejos mitos de raíz renacentista (la ficción pastoril, la ficción del honor campesino y la autosuficiencia del valor-virtú) y a un deseo de mitificación del acontecer histórico de la España moderna de los tiempos de Felipe III.

Para tratar de valorar lo que, para nosotros, es una de las dimensiones míticas de *El Burlador de Sevilla*, no consideraremos, como se hace tan frecuentemente, el mito psicológico —el

Pomencias y debates de las VII Jornadas:
octubre 1984, Madrid, Taurus, 1988

«carácter» del personaje don Juan y la indole del donjuanismo—, tal como pudo desarrollarse en la posterioridad de la aparición de esta obra dramática de principios del XVII. Muy al revés, nos ceñiremos exclusivamente al texto atribuido a Tirso de Molina en cuanto *mito histórico*, es decir en cuanto producto de un momento particular de la historia de Castilla y de la específica configuración geográfica de la Monarquía Hispánica que le correspondió.

En esta perspectiva, aparece como vía privilegiada de acceso al *Burlador* como materia mítica el examen de uno de sus componentes estructurales pocas veces estudiado en sí mismo, a pesar de su evidente entronque con lo más genuino de la producción literaria de la generación de Felipe III: quiero hablar de la burla, tanto en sus aspectos léxicos o semánticos (la oposición entre *burlar* o *burlar a* y *hacer burla* o *burlarse de*) como en sus mecanismos básicos o, si se quiere, en su organización narrativa. Análisis semántico y análisis narrativo de la burla, considerada en su inscripción progresiva en el desarrollo de la fábula, constituirán, pues, los dos ejes de nuestra aproximación a la mitificación de la historia en *El Burlador de Sevilla*.

Para un lector atento de la primera jornada de esta comedia, no dejan de ser algo extraños, por una parte, el carácter relativamente tardío de la primera manifestación lingüística de la palabra *burla* y, por otra parte, su aparición primera no en boca de don Juan, sino en las de Octavio y de Tisbea, protagonistas ambos de los dos primeros núcleos escénicos, el de Nápoles y el de Tarragona. No será inútil recordar en su detalle los elementos textuales. Como se sabe, el marqués don Pedro Tenorio, tío de don Juan, acaba de informar al duque de la traición de Isabela, que deja creer, para recuperar su honor, que fue Octavio «el que con manc de esposo / la gozó»¹ (I, vv. 310-311). Exclama entonces el inocente amante:

¡Dejadme, no me digáis
tan gran traición de Isabela!

Señor marqués, ¿es posible
que Isabela me ha engañado
y que mi amor ha burlado?²

¹ P. GUENOUN (ed.), Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, París, Aubier-Flammarion, 1968, I, vv. 310-311.

² *Op. cit.*, I, vv. 315-316 y 335-337.

A la lectura de estos versos, se imponen tres evidencias:

a) En primer lugar se nota la equivalencia entre burlar y *engañar*, lo que determina un primer campo semántico fundamental del vocablo *burla*: el del engaño o, para emplear el equivalente latín propuesto por el *Diccionario de Autoridades* para esta acepción, el de la *deceptio*, el de la «*decepción*» en su sentido etimológico.

b) En segundo lugar, destaca la no exclusividad del manejo de esta burla-engaño por el solo don Juan, ya que Isabela, después de don Pedro y antes de otros muchos personajes de la obra, se valió de ella para salir de apuros. Con una diferencia esencial, sin embargo. La mentirosa delación de Isabela bien puede parecerle a Octavio como una «*traición*», es decir, como una ilegítima agresión destructora del honor; nosotros, en cambio, sabemos que su falsa acusación es «*industria*», o sea legítima defensa garantizadora del honor. Esta distinción entre las finalidades antagónicas de las *deslealtades* desintegradoras del uno y las estrategias recuperadoras de los demás estructurará la totalidad de la obra y servirá, como veremos, de criterio insustituible a la hora de valorar la especificidad de las burlas de don Juan.

c) En tercer lugar, se comprueba la naturaleza transitiva de la construcción del verbo *burlar*, cuando se utiliza como sinónimo de *engañar* («*ha burlado mi amor*»). Esta modalidad directa es la única que encontramos en la primera fase de la exploración semántica de la noción de burla, tal como la conduce Tirso a través de las peripecias iniciales de su comedia. Habrá que esperar la segunda fase —la que corresponde con la salida de Tisbea— para descubrir el segundo campo semántico propio de la burla, o sea, el de la *moza*, el de la *irrisión* o, si se quiere, el de la *irrisión*. Escuchemos a la insensible pescadora, cuando evoca su singularidad frente a sus compañeras:

Y cuando más perdidas
querellas de amor forman,
como de todos me río,
envidia soy de todas.¹

Además de la connotación de *desafío* que caracteriza esta burla-irrisión dirigida, más que contra otras personas, contra una

¹ *Op. cit.*, I, vv. 411-414.

instancia superior, es decir, en el caso presente, contra el dios del amor, merece subrayarse la forma intransitiva del verbo *reír* (*reír* o *reírse de*). No por casualidad volvemos a encontrarla, a modo de eco patético, en el monólogo terminal del episodio tarraconense:

TISBEA.—Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta;
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas.⁴

Pasaje de gran interés: no sólo se confirma en él la equivalencia que acabamos de establecer entre *reír* de y *hacer burla* de; también, en el transcurso de los cuatro versos que constituyen su única frase, se realiza por primera vez la conexión entre los dos campos semánticos que determinamos y habían quedado separados hasta ahora: el de la burla-engaño y el de la burla-irrisión. Pero tal reunión no pudo hacerse sin la intervención del Burlador por antonomasia, don Juan Tenorio: ya es hora de interrogarse sobre la peculiar significación que le confiere este protagonista a la noción de burla.

Después de un tercer núcleo escénico, dedicado a Gonzalo de Ulloa y significativamente exento de toda alusión a la burla, el cuarto núcleo escénico⁵ nos hace volver a Tarragona y se abre con un diálogo entre Catalinón y su amo:

CATALINÓN.—Al fin ¿pretendes gozar
a Tisbea?

DON JUAN.— Si burlar
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición?

CATALINÓN.—Los que fingís y engañáis
las mujeres desda suerte

que en burlar mujeres
quiero ser Catalinón.⁶

A través de este intercambio con su criado, se manifiesta en plena luz la primera especificidad de la burla según don Juan.

⁴ *Op. cit.*, I, vv. 1013-1016.

⁵ *Op. cit.*, I, vv. 877-1045.

⁶ *Op. cit.*, I, vv. 890-894; 901-902; 907-908.

La cadena de equivalencias gozar = burlar = fingir y enganar las mujeres = burlar mujeres establece de manera inequívoca que para él burlar es primerísimamente burlar mujeres. Al mismo tiempo revela que burlar mujeres no remite a un deseo de satisfacción sexual, sensual o erótica: gozar es solamente medio para enganar, y enganar a su vez es solamente vía para arruinar el honor, ya que, en palabras del mismo Burlador, su mayor gusto

es burlar una mujer
y dejarla sin honor⁷

Es ocioso recalcar este punto ya admitido por gran parte de la crítica. Pero no lo será insistir en la selección semántica hecha por don Juan entre las diversas acepciones de la «burla-engañar»: con él, ésta se reduce exclusivamente a su vertiente desintegradora, es decir, destructora de los cimientos mismos de la sociedad dramática en que se inserta, o sea del honor. Es más. Esta operación reductora responde, de hecho, a una aspiración ampliadora, que constituye la segunda especificidad de la burla según don Juan.

Muy lógicamente, Tirso nos la deja entrever en la siguiente conversación de su héroe sobre las mujeres, es decir, en el diálogo que mantiene con el marqués de la Mota por las calles de Sevilla. De entre las nutridas informaciones proporcionadas por un larguísimo núcleo escénico⁸, muchas veces subestimado por la crítica, sólo podremos entresacar aquí la nueva dimensión otorgada por el Héctor de Sevilla a la burla convertida explícitamente en medio de conquista. A la cadena de equivalencias ya existentes entre gozar, burlar, enganar mujeres y dejarlas sin honor, se añade ahora la de conquistar fama, según lo que nos revelan varias declaraciones diseminadas a lo largo del conjunto de escenas protagonizadas en la segunda jornada por el marqués de la Mota y don Juan Tenorio, desde el «Sevilla a voces me llama / el Burlador»⁹ hasta el «Ha de ser burla de fama»¹⁰.

Indudable perversion del afán reconquistador de los «antiguos / ganadores de Sevilla»¹¹, esta voluntad de fama nos

⁷ *Op. cit.*, II, vv. 267-268.

⁸ *Op. cit.*, II, vv. 66-626.

⁹ *Op. cit.*, II, vv. 264-265.

¹⁰ *Op. cit.*, II, vv. 427.

¹¹ *Op. cit.*, III, vv. 236-237.

permite comprender la primera parte del itinerario de don Juan, desde Isabela hasta Aminta, desde Nápoles hasta Dos Hermanas, como una exploración sistemática o, mejor dicho, como una reinvencción particularizadora del semantismo del verbo burlar en su modalidad transitiva, cuando burlar es enganar a mujeres, maridos, hombres, amigos, vasallos, etc. Pero, en la cumbre de una rigurosa progresión ordenada no según la gravedad de las transgresiones sino en razón a la adquisición cada vez más eufórica de una maestría burladora, don Juan acaba encontrándose frente a un verbo transitivo de virtualidades literalmente agotadas. Entonces es cuando debe, como necesariamente, pasar a la forma intransitiva del verbo, propia, como ya indicamos, de la burla-irrisión. De vuelta a Sevilla, primera marcha atrás en una trayectoria hasta ahora constantemente dirigida hacia adelante, don Juan, burlador de mujeres y personaje de la huida, se convierte en burlador de un hombre-estatua y en personaje de la permanencia. Al pronunciarse su «Del mote reírmelo quiero»¹², no solamente le devuelve a la burla-irrisión su entera dimensión medieval de burla-escarnio como formulación primigenia de un rejo, al mismo tiempo —y en perfecta coherencia con sus aspiraciones a la fama—, don Juan Campeador, postergando la burla-engañar que fomentaba su desfealdad, logra asociar por primera vez los dos elementos básicos de la ética caballeresca: el valor y la lealtad.

No es lugar éste para mostrar cómo todo el desenlace sobre-natural, es decir el episodio repetido de los convites con la figura de piedra, se organiza material y libremente como un acérrimo intercambio de burlas-sarcasmos propios de un desafío feudal. Bastantes razones adujimos ya para evidenciar, para la totalidad de la comedia, el papel estructurante de la burla, tanto en el nivel de los personajes y de sus acciones como en el de la acción dramática propiamente dicha. Será conveniente ahora, pues, interrogarse sobre la concatenación entre esta elección por Tirso de la burla entre todos los esquemas posibles para dramatizar la historia de una «damnación» y el que anunciamos como alcance mítico de su creación dramática. Nuestro intento de solución se apoyará en unas breves observaciones sobre la organización narrativa de la burla.

Ésta, como se sabe, en cuanto núcleo narrativo firmemente estructurado por el necesario enfrentamiento de dos adversarios,

¹² *Op. cit.*, III, v. 451.

17

supone una relación de fuerza entre agente y paciente, agresor y agredido, engañador y engañado, escarnecedor y escarnecido, etc. Así es como, en cada burla, impera una fundamental lógica de los papeles desempeñados por sus actores, repartibles según su posición de fuerza o su posición de debilidad. Simplificando mucho, podemos decir que en nuestra comedia son tres los niveles que permiten definir la debilidad posicional de los personajes confrontados con don Juan o los miembros de su familia. No es solamente su inferioridad social la que designa como víctimas predestinadas de la burla a la pescadora de Tarragona, a las mujeres venales de Sevilla o a la familia campesina de Dos Hermanas, sino también su común tentativa de usurpación del poder por la codicia, tome ésta la forma del deseo de promoción social o bien la de la captación deshonesto del dinero. En cuanto a los miembros de las dos parejas nobles, si bien no conocen las tentaciones de la vanidad o de la venalidad, reservadas al estado llano, experimentan todos las tentaciones del amor: a pesar de indudables diferencias, Isabela y Ana, al entreabrir las puertas del castillo de su honor, se ponen en posición de fragilidad frente al Burlador, mientras que Octavio y Mota ven momentáneamente debilitadas sus defensas a causa de la intensidad de sus delirios amorosos. Finalmente, más allá de esta determinación social y de estas «coyunturas amorosas», existe una tercera fuente de flaqueza, que es la situación frente al poder político, es decir, en la sociedad dramática ideada por los dramaturgos áureos, la posición de cada personaje en el sistema del valimiento. No hacerse cargo de tal fenómeno es dejar sin explicación las repetidas burlas de que son víctimas, de parte del bando castellano de los Tenorios de la metrópoli los varios miembros de la colonia italiana.

Ahora bien; en los tres niveles mencionados, la burla llega, en *El Burlador de Sevilla*, a desempeñar una legítima función reguladora del equilibrio social, ético o político. Dicha función no es atribución exclusiva de don Juan, ya que, por ejemplo, la ejercen Isabela y Octavio, cuando explotan la credulidad de los campesinos, o don Pedro Tenorio, cuando sabe aprovecharse de la flojedad del rey de Nápoles o de la ceguera del duque Octavio. Pero es cosa evidente que es a don Juan, ajeno a un tiempo a las tentaciones de la ambición social y a las del sentimiento amoroso, y situado por lo tanto en posición de fuerza, a quien le corresponde el papel de instrumento privilegiado de estas burlas-castigo. A través de ellas, y más allá de los morda-

ces chistes y crueles perros muertos dirigidos contra las rameras sevillanas, aparece entonces el Burlador con su pleno poder de debelador de mitos viejos, inequívocamente condenados por Tirso. Entre ellos, figuran dos versiones contemporáneas de la ya arcaica utopía renacentista que se suele llamar el mito de la «alabanza de aldea». A través de la despiadada ridiculización de las pretensiones de Tisbea, lo que sale desmitificado es la ficción pastoril y su versión piscatoria según Góngora; y a través de la codicia de Gaseno, de la cobardía de Batricio y de la candidez interesada de Aminta, es toda la ficción del honor campesino la que resulta desprestigiada. Asistimos, pues, a un proceso de desmitificación, llevado a cabo por un don Juan burlador aureolado, en esta perspectiva, de indudable prestigio y legitimidad.

Todo lo que dijimos, no obstante, de la peculiar semantización por este protagonista del verbo transitivo *burlar* deja añadir que la burla, legítimo instrumento de confortación del orden, no tarda, entre sus manos y debido a la agresividad inversa que le confiere, en convertirse en un elemento de subversión amenazadora del equilibrio de la sociedad monárquico-señorial a la que pertenece. Al socavar los mismos fundamentos constituyentes de la tercera dimensión de su posición de fuerza —la que le confiere ser hijo del valido y hechura del monarca—, don Juan llega progresivamente a ocupar una posición de debilidad. Y ésta, inexorablemente, debería entregarle a la eficaz contraburla organizada gracias a la alianza objetiva de las víctimas masculinas o femeninas de sus burlas, reunidas en el alcázar de Sevilla y ayudadas por un rey y un privado informados, por fin, de la totalidad y de la realidad de las fechorías de su protégido.

Pero el poeta-dramaturgo siempre dueño de la cronología dramática —y, en este sentido, Burlador Mayor de un lector/espectador por una vez burlado—, decide sustraer su héroe a la venganza humana y ofrecerle, si así puede decirse, un final sobrenatural, que aparece hoy como la condición misma, en el Siglo de Oro y después de él, de la potencialidad mítica de la creación —personaje y obra— de Tirso.

Su virtual índole de personaje mítico la adquiere esencialmente don Juan cuando elige promover las formas intransitivas del verbo *burlar*. Entonces, con innegable grandeza, generadora, en la posterioridad de la comedia, de tanta fascinación mitificadora, logra ponerse a la altura del otro guerrero feudal, por él

18

reinventado como imprescindible obstáculo para la construcción de una auténtica fama, superior a la fácil reputación nacida de sus burlas menores. En el mismo momento, sin embargo, en que Tirso le permite a su personaje alcanzar aquella seductora estatura premitica, descubre la falsedad de la raíz de su promoción, o sea su errónea concepción del valor. Al estar persuadido de que, para vencer todos los obstáculos, le basta ejercer con brío la valentía física de su «cuerpo vivo», don Juan aparece como la personificación dramática del último —y no de menor alcance— mito renacentista denunciado por Tirso: el del *valor-virtú* como modalidad suficiente para la conquista de la fama. El desenlace sobrenatural encuentra de este modo su plena justificación. Necesario para el total desarrollo de los presupuestos de una personalidad teatral ideada según el itinerario que conduce de *burlar* a *burlarse de*, este primer desenlace se ofrece simultáneamente como un indispensable escenario para la plasmación del mito nuevo forjado por Tirso y encarnado por el Comendador de Calatrava.

Frente al pecado de anacronismo de un don Juan incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones históricas, don Gonzalo de Ulloa no propone solamente una respuesta ética, con la innervación del esfuerzo físico por la intención moral que debe orientarlo. También ofrece un ideal épico moderno, que encuentra en la geografía marítima de la comedia su más expresivo simbolismo. No por casualidad, en efecto, se desarrolla la obra según una trayectoria geográfica que conduce de la ociosidad mediterránea de la corte de Nápoles a la intensa actividad del oceánico puerto de Lisboa. Y si a esta vectorización del marco espacial se añade la extraña yuxtaposición en el marco temporal de los reinados nada contemporáneos de Alfonso XI de Castilla y de Juan I de Portugal, se comprende que la comedia de Tirso se concibió como una representación simbólica, o, si se quiere, una metáfora del acontecer histórico de la Monarquía Hispánica en tiempos de Felipe III. En esta mitificación de la historia española, le corresponde a don Juan figurar, en la Castilla pacífica de la Tregua de los Doce Años, a la joven generación noble privada del natural escenario bélico que le permitiera realizar su destino histórico; y al Embajador de Lisboa le pertenece perfilar para ella las nuevas perspectivas abiertas a su inalterable misión guerrera, reorientada sobre la base de una modernización del valor y de una toma de conciencia del desplazamiento definitivo

hacia el Oeste del eje de la Historia, desde el pagano mar de España hasta el católico mar de Portugal.

Tal es, a nuestro parecer, una de las lecturas verosímiles de *El Burlador de Sevilla*. Añadamos que si se admiten algunas de sus conclusiones y se acepta la definición de un mito como figuración compleja y emocionalmente reflexiva de un destino personal y colectivo, entonces la comedia de Tirso llega a constituir una de las mayores aportaciones europeas a la labor mítica del mundo moderno.

rso de Molina: Immagine e
presentazione. Secondo Colopio
ternacional, Salerno 8-9 maggio 1989.
ura di Laura Dolfi. Salerno, Univer-
tà degli Studi di Salerno, 1989.

MARC WITSE

MODALIDADES Y FUNCIÓN DE LA BURLA EN EL DOBLE CONVITE DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*

Hace ya un lustro, en las VII Jornadas de Teatro Clásico Español de Almagro (1984), traté yo de acercarme a *El Burlador de Sevilla* desde el punto de vista exclusivo de uno de sus componentes estructurales, o sea desde la perspectiva de la burla, considerada tanto en sus aspectos léxicos o semánticos como en sus mecanismos básicos, es decir en cuanto organización narrativa. De este doble análisis, semántico y narrativo, de la burla estudiada en su inscripción progresiva en el desarrollo de la fábula, saqué una serie de conclusiones de las que entresacaré los cuatro puntos siguientes¹.

Primer punto. Se nota, en *El Burlador*, la existencia de dos campos semánticos que ordenan la noción de burla: hay, por un lado, el campo del engaño, de la *decepción* o *decepción* en su sentido etimológico, que se traduce a través del empleo transitivo del verbo *burlar* o *burlar a*; y se descubre, por otro lado, el campo de la *moña*, el de la *irrisión* o *irrisión*, que se hace manifiesto en formas verbales intransitivas como *reír* o *reírse de*, *burlarse* o *hacer burla de*.

Segundo punto. Se observa, en el manejo por don Juan de la burla-engaño, un doble proceso de especialización a la vez reductora y ampliadora, visible en la cadena de equivalencias específicas que él establece entre *trégozar* = *burlar* = *fingir y engañar mujeres* = *dejarlas sin honor*.

Tercer punto. Se comprueba un progresivo agotamiento, por el protagonista, de las virtualidades ofrecidas por esta su peculiar interpretación o resemantización del esquema de la burla-engaño, cuando *burlar*

¹ MARC WITSE, *Las burlas de don Juan: viejos mitos y mito nuevo, en El mito en el teatro clásico español*, Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 septiembre, 1984), Madrid, Taurus, 1988, pp. 182-191. El mejor estudio sobre la burla en la literatura del Siglo de Oro es el de Monique Joly, *La Bourle et son interprétation, Recherches sur le passage de la fœdité au roman (Espagne, XVI-XVII^e siècles)*, Lille, 1982. Ver particularmente sobre «le champ de la tromperie» y «le champ de la moquerie» la p. 8 y siguientes.

es, única y reductoramente, *burlar mujeres*, con fines, ampliadora y estrictamente, a *graviar fama*. Desde esta perspectiva, el episodio de Dos Hermanas aparece como un punto límite. En él alcanza don Juan la cumbre de la adquisición cada vez más eulórica de su maestría burladora. Y a partir de él se tuerce, e incluso se invierte la trayectoria hasta ahora lineal y prospectiva de sus aventuras. Se inicia en efecto un doble movimiento retrospectivo, observable en la fijación definitiva del conjunto de la acción en la corte andaluza: por una parte, en el plano de la cronología argumental, se comprueba, con la cumulativa llegada a la capital bética de las víctimas de don Juan, el choque de rechazo o «retour de manivelle» de sus cuatro burlas-engaños; y por otra parte, en el plano del espacio dramático, se da la primera marcha atrás en un recorrido hasta entonces continuamente dirigido, desde Nápoles hasta Dos Hermanas, hacia adelante.

Cuarto y último punto. Correspondiendo con este paso de la diseminación geográfica a la reconcentración sevillana, se verifica en las modalidades burladoras de don Juan una significativa reorientación, en perfecta concordancia con su naturaleza de personaje concebido, hasta cierto punto, como instrumento para una exploración sistemática de las diversas connotaciones de la noción de burla. Así es como encontramos por primera vez, en boca de don Juan, el uso de una de las formas intransitivas de los verbos pertenecientes al léxico de la burla. Al descubrir, en la iglesia en la que se acogió a sagrado, el sepulcro de don Gonzalo, el Héctor de Sevilla lee el leuero en el grabado por orden expresa del monarca y, frente al mudo pero explícito desafío de su contenido, exclama:

¡Del mote réime quiero! (v. 2250)²

Momento decisivo: aún sin saberlo él mismo de manera muy consciente, don Juan está abandonando el campo, para él ya no tan favorable, ni tan productivo de fama, de la burla-engaño, para penetrar en el campo recién abierto, y mucho más prometedora, de la burla-irrisión. El que fue engañador de mujeres y personaje de la huida se va a convertir en mofador de un hombre y personaje de la permanencia, sustituyendo

² La edición utilizada es la muy reciente y muy rica de aportaciones de Luis Vázquez-Tinso de Moura, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Edición crítica, introducción y notas de Luis Vázquez, Madrid, Revista «Estudios», 1989.

su anterior comportamiento de evasiva deslealtad por una conducta en que asocie, por vez primera, los dos elementos clave de la ética caballe-resca: el valor y la lealtad.

Hasta aquí llegaban algunas de las conclusiones de mi ponencia de 1984. Hoy, sin embargo, en mi ponencia de 1989, ya no se tratará de definir y comprender esta verosímil y potencialmente mitógena metamorfosis de don Juan, cuyo primer signo palpable es ese lógico salto del *burlar* al *burlarse de*. Mi objetivo será más bien analizar qué implicaciones estructurantes conlleva esta ascensión del protagonista desde el nivel de la burla-engaño hasta el nivel de la burla-escarnio, o, en otros términos, cómo, al salir de unas primigenias burlas menores siempre triunfantes, una nueva modalidad burladora informa una burla mayor finalmente abocada al fracaso y que, desde un principio, se constituye como un desafío, por más señas como un desafío medieval.

Éste, como se sabe, toma la forma de un convite repetido, de organización interna estrictamente paralela y clarísimamente explicitada por el propio dramaturgo en la corta escena que precede al primer banquete. Dirigiéndose al bulto de piedra cuyas barbas, «por ultrajarle», acaba de tirar, declara en efecto don Juan:

Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada;
allí el desafío haremos
si la venganza os agrada [...] (vv. 2255-2258).

Y así ocurre: después de una corta escena preliminar³ en que dialogan Catalinón y Don Juan antes de penetrar en el lugar específico – posada del Burlador y capilla del Comendador – de cada uno de los encuentros, estos últimos se desarrollan según dos fases, que son la cena propiamente dicha y luego el desafío o duelo⁴. Estamos en presencia de

³ Respectivamente vv. 2206-2270 y 2235-2680: escenas paralelas desde el punto de vista de su función dramática, pero contrastadas por su contenido y tonalidad, abriéndose la primera con las malas noticias traídas por Catalinón, y empezando la segunda por las buenas noticias dadas por don Juan.

⁴ En el primer convite, la línea divisoria de las dos fases se materializa auditivamente gracias a un procedimiento característico del sistema polimétrico del teatro áureo: el cambio de metro como revelador de una ruptura profunda en el movimiento dramático (ya que no en el espacio o en el tiempo), o sea, concretamente, el paso de una serie de redondillas (vv. 2271-2398) al uso del romance (ó, vv. 2399-2484). Véase al respecto mi li-

una estructura abiertamente iterativa, pero que al mismo tiempo ofrece importantes variantes, siquiera en la notable diferencia de duración de los dos convites, ya que el primero, con sus 210 versos, es dos veces más largo que el segundo, con sus escasos 102 versos.

De ahí, para respeto del verídico alcance de esta *similitudo dissimilis*, la necesidad de un análisis por separado de los dos episodios en sendos apartados que titularemos sucesivamente:

A. El primer convite o las cuatro victorias del Burlador

B. El segundo convite o el triunfo del Comendador.

Vayamos por partes.

A. El primer convite o las cuatro victorias del Burlador

Consideremos el cuadro siguiente en que se reconstruye la organización textual del primer convite (vv. 2271-2484):

1. La cena (vv. 2271-2398) (redondillas)

a) La pre-cena (don Juan, Catalinón y los criados): temor servil y superioridad heril, o la primera victoria de don Juan (vv. 2271-2330).

b) La cena (don Juan, Catalinón, los criados y don Gonzalo): del temor villano a la burla subalterna, o la segunda victoria de don Juan (vv. 2331-2398):

- El menosprecio (vv. 2339-2362)
- La humillación (vv. 2363-2378)
- El insulto (vv. 2379-2398).

2. El desafío (vv. 2399-2484) (romance ó)

a) El pre-desafío (don Juan, Catalinón y don Gonzalo): nuevas provocaciones, o la tercera victoria de don Juan (vv. 2399-2425).

b) El desafío (don Juan y don Gonzalo): palabras y manos, o la cuarta victoria de don Juan (vv. 2425-2484).

Aparece que el principio ordenador de esta configuración textual se

bro *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIII^e siècle*, Toulouse, France-ibérie Recherche, 1988, pp. 268-280 (*Découpage et versification*).

puede definir con relación a la presencia o no presencia activa de los subalternos en el desarrollo dramático. Más precisamente, las cuatro victorias parciales que llegarán a constituir el triunfo previo del Burlador vienen ritmadas por la intervención o la no intervención de los servidores en el diálogo dramático. Sólo así cobran su pleno sentido los dos cortos movimientos de la pre-cena (vv. 2271-2330), encaminados ambos a evidenciar la absoluta superioridad del amo sobre la inconsistencia de la servidumbre. Hay, primero, la extremada sumisión de Catalinón a las voluntades de su señor, cuando, antes de cualquier manifestación sonora de su presencia por el Comendador, el lacayo acepta servilmente compartir la comida de su amo, en una especie de obertura teatral prefiguradora del futuro banquete. Y hay, más que todo, cuando ya se oyen los golpes dados en la puerta por la estatua, el temor de los criados, que se hace prontamente pánico burlesco en Catalinón, entonces mercedor de la adjetivación antonomástica de todos los cobardes: «gallina» (v. 2329).

Ni que decirse tiene que tanta insistencia en la derrota de los subalternos — unos 60 versos, o sea más de la cuarta parte del conjunto textual — tiende primerisimamente a subrayar la auto-recuperación de su seriedad por un don Juan lo suficientemente inquieto, al principio, para invitarle a Catalinón a comer, y ahora enteramente reintegrado en su estatuto y estatura de valerosísimo señor. De ahí que logre, frente al Comendador, su primera victoria — victoria física de su cuerpo valiente —, traducida con admirable sentido teatral por la más desarrollada, más precisa y, sin duda alguna, más genial acotación de la obra:

Toma don Juan la vela, y llega a la puerta, sale al encuentro don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y don Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y don Gonzalo hacia él con pasos menudos, y al compás don Juan, retirándose, hasta estar en medio del teatro.

Lejos de la grotesca agitación del tartamudo Catalinón, don Juan, a pesar de la intensa turbación de quien se enfrenta con la inesperada aparición de un cuerpo muerto, sabe ofrecer tan progresiva resistencia («y al compás don Juan») que consigue hacer que la estatua del Comendador se quede «en medio del teatro». Ni se olvida del reflejo mínimo de todo aristócrata amenazado por su enemigo — «empuñando la espada» —, ni pierde el control de sus ademanes, pues consigue conservar encendida

en una de sus manos la vela que acaba de arrancarle al descompuesto Catalinón.

¡Portentoso triunfo éste, digno de todo el valor bélico de la sangre de los Tenorios! Desde entonces, confortado en la convicción de su omnimoda superioridad física, don Juan se hace dueño de la situación y toma una iniciativa que le pertenecerá hasta el final de la cena propiamente dicha, o sea hasta que acabe la primera parte del primer convite⁵. Esta cena, para quien adopta el papel de un huésped irreprochable o de un perfecto maestro de ceremonias, se va a revelar como un terreno privilegiado para construir una señalada burla-irrisión. Don Juan la concebirá, en la perspectiva feudalista del choque entre dos guerreros medievales, como una auténtica burla-escarnio llevada a cabo a través de las tres modalidades del menosprecio, de la humillación y del insulto.

En un primer movimiento – el del *menosprecio* en su sentido etimológico (vv. 2334-2362) –, se esfuerza por deshacer el halo terrorífico de un espectro progresivamente reducido a no ser más que un inofensivo y desmitificado bulto de piedra. Para obtener esa destrucción de la dimensión sobrenatural de su contrincante, el Burlador se vale de dos procedimientos complementarios. Por una parte, invitando a la virtual mesnada de un Capitán de Calatrava en cierta medida desmultiplicado y trivializado, y obligándole a Catalinón a participar en la comida, el Escarnecedor le confiere a la cena un carácter expresamente ordinario y familiar. Y por otra parte, al condenar violentamente la indole necia y villana del temor experimentado por el conjunto de los criados, inscribe la manifestación del más allá en las creencias de una superstición vulgar y ridícula. El resultado de parecida estrategia colma sus esperanzas. Poco a poco, los servidores van perdiendo el miedo. Tranquilizados por la anuente mudez de un Comendador despreciado y familiarizado, y concitados por una frase liberadora de su ceremonioso amo⁶, se integran progresivamente en el juego vejatorio. Máxima degradación impuesta al Convidado de piedra y Comendador Mayor. Renovando completamente la utilización tradicional del elenco doméstico, Tirso sabe situar momentáneamente a su primer protagonista en un segundo término, y dar así peculiar fuerza de expresión a su insidiosa voluntad de

⁵ Después de su frase de presentación («Yo soy [...] el Caballero», vv. 2331-2333), el Comendador no pronuncia ninguna palabra audible (sólo habla moviendo la cabeza) hasta que finalice el banquete (vv. 2334-2398).

⁶ «¡fáblale con cortesía!» (v. 2363).

ludibrio. Así es como, durante el segundo movimiento de esta fase de la cena – el de la humillación (vv. 2363-2378) –, se va a convertir la estatua en objeto complaciente de las chocarrerías de unos payasos excepcionalmente promovidos por el casi silencio de don Juan. Sólo que éste, simultáneamente, con las poquísimas palabras que pronuncia, sabe lanzar el tercer movimiento – el del insulto (vv. 2379-2398) – de su proceso escarnecedor. Para rematar sus pruebas de hospitalidad, quiere obsequiarle a su comensal con el regalo de un canto que revela ser en seguida la forma suprema del insulto. Al constituirse, en efecto, como la repetición ampliadora de las coplas que presidieron a la seducción de Aminta, le hace ocupar al Comendador, análogamente, la posición de la quinta dama entregada a las burlas de don Juan, mientras que el «otro bellacón», es decir Catalinón, va repitiendo sus insolentes subterfugios de cuando las bodas de Dos Hermanas⁷.

Ocioso será recalcar la gozosa plenitud de esta segunda victoria del Burlador, esa victoria doméstica de un señor ducho en utilizar las virtualidades ofrecidas por el sector subalterno de la sociedad dramática de su tiempo. Sin embargo, no solamente a estas novedosas formas se limita la capacidad de invención de quien supo pasar tan magistralmente de su papel de *deceptor* de sus víctimas al de *depressor* (derisor) de su adversario. Con la sola ayuda ahora de un Catalinón ya totalmente desenfrenado, don Juan da inicio a la segunda parte del convite (el desafío, vv. 2399-2484) y lanza una serie de provocaciones que forman el primer momento del desafío o pre-desafío (vv. 2399-2425). Versión burlescamente zahiriente de un cartel verdadero, su común denominador reside en la feroz ironía de quienes dan la comedia de un miedec fingido frente a los virtuales peligros de un Capitán de Calatrava achicado y ridiculizado hasta asimilarse con la figura de un matamoros entremesil.

Es descartada provocación, en una como despreocupada conversación de sobremesa, la intencionada mención de las mujeres anteriormente burladas, que corre a cargo de un Catalinón ya liberado de toda aprensión ante la perspectiva de una venganza de las «forzadas» (v. 2315). Es otra, y más grave provocación, luego, el dejar creer que doña Ana perdió efectivamente su honor. Pensada como test o prueba

⁷ Si es que se admite que «el otro bellacón» de la cena del episodio de Aminta (v. 1834) es el criado, y no el amo, a diferencia de lo que creen L. Vázquez, P. Guennou o A. Laberit: *Note philologique au «Burlador de Sevilla»: la bourle du souper escarnioé*, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 447-453.

para medir la capacidad vengativa del Comendador, esta alusión procaz sigue, al parecer, sin perturbar la muda impasibilidad de la estatua, y da paso al doble alarde lúdico de un don Juan que simula burlonamente un súbito e imprevisto recelo al castigo, y de un Catalinón que sabe recrear, en un registro jocoso y antifrástico – el desigual choque entre carne y piedra – las despectivas irreverencias de su amo ante la impotencia efectiva del bulto pétreo. Y finalmente, en el mismo momento en que la estatua hace señas para que se quite la mesa y queden solos los dos protagonistas de un posible duelo, son provocación suprema tanto los consejos de prudencia del criado, que se hace el asustadizo frente a la amenaza de un espectro ya hecho matachín de mojiganga, como la achulapa reivindicación por don Juan, a última hora, de su valentía estamental insensible, a diferencia de la clásica cobardía servil, al susto causado por la llegada del coco de Calatrava.

El texto no deja lugar a dudas: la tercera victoria de don Juan, esa victoria propagandística de retador-redactor de un cartel, se cumple en una atmósfera de verdadera embriaguez o arrebatado triunfante. Esta vez, don Juan debe insistir para que salgan los criados enajenados por el divertido jolgorio. Pero, finalmente, retador y retado se quedan solos, y puede empezar el desafío propiamente dicho.

En la línea de sus anteriores befas, el Burlador comienza ignorando impertinentemente el verdadero motivo de la venida de la estatua y poniendo en entredicho la exacta naturaleza de la postrimería de don Gonzalo. A éste le considera – cual reduplicación de la «agüela» (v. 2302) errante de Catalinón – como un alma en pena, no reclamadora de un derecho, sino pedidora de un favor. Para con ella, don Juan – última manifestación de su condescendiente y mortificante superioridad – se hace el generoso y el interesado, hasta el momento en que el Comendador decide tomar la palabra y, con ella, la iniciativa del desafío.

Falta espacio para proseguir con el estudio pormenorizado del combate entre los dos campeones. Bastará recordar cuán airoosamente sale de él don Juan, obteniendo su cuarta y última victoria, que podría designarse como nueva victoria corporal. No sólo sabe, como auténtico caballero, comprometerse y dar una palabra que cumplirá con toda lealtad. Más que todo, ofrece una prodigiosa resistencia al – si se me permite la palabra – electrochoque, iba a decir espectrochoque, que le administra sin avisarle la figura de ultratumba. Ni el calor del apretón ni el frío del aliento le arrancan a don Juan el menor grito. Hasta se per-

mite, con la mano todavía aprisionada por la estatua, y con indudable gallardía y entereza, expresar cierta frustración ante la relativa insignificancia de la petición del Comendador. Y, finalmente, ya desecho el apretón, logra reanudar con su anterior actitud de huésped irreprochable: manifiesta el cortés deseo de irle alumbrando a su invitado, y prolonga así un encuentro del que está autorizado a pensar que redundó en total ventaja suya.

Es, por lo menos, la conclusión que él mismo saca en el más notable de todos los monólogos de la obra. En él, a poco de recuperarse del trauma de un más que rudo apretón de manos, don Juan celebra entusiásticamente el pagano triunfo de su cuerpo vivo sobre un cuerpo muerto, o sea la mayor de sus sucesivas e indudables cuatro victorias.

B. *El segundo convite o el triunfo del Comendador*

Indudables, pero no por eso menos ilusorias victorias. Antes de adentrarnos, en efecto, en el análisis del segundo convite (vv. 2681-2782), hace falta volver un instante sobre las condiciones en las que se realizan las repetidas victorias del Burlador durante el primer convite. Estas aparecerán con toda claridad en cuanto dediquemos alguna atención a la manera de comportarse, mejor dicho a la táctica empleada por el adversario de don Juan, el gran estratega don Gonzalo. Diremos, adelantando conclusiones, que toda su estrategia consistió, y consistirá, en elaborar una burla que, para diferenciarla cualitativamente de las traideras y alevosas burlas-engaños del Burlador llamaremos burla-estrategema, en el sentido preciso que tiene la palabra en el *Diccionario de Autoridades*:

Estrategema. *Ardid de guerra, engaño hecho al enemigo con astucia y destreza.* Lat. Militares industriae.

Burla, pues, pero concebida como una modalidad estratégica en un combate que el Comendador no decidió, y burla por lo tanto más que legítima, como lo veremos descubriendo ahora algunos de sus aspectos sobresalientes:

Es de notar, en efecto, la manera cómo, en un terreno de honor que no le fue dado escoger, don Gonzalo alcanza, con extrema sobriedad de

medios, la primera de sus finalidades, que es provocar en don Juan una impresión de victoria efectiva, porque obtenida difícilmente a veces, y de este modo suscitar en él una sensación embriagadora de triunfo. Para tal efecto, elige el Capitán de Calatrava una polivalente táctica de moderación. En su primera aparición, se presenta, sin efectismo generador de especial espanto, «*en la forma que estaba en el sepulcro*»; luego, avanza decididamente hacia don Juan, pero con «*pasos menudos*»; y dejándole tiempo suficiente para una retirada digna y progresiva, hasta parar «*en medio del teatro*», como si la fortaleza de su cuerpo valiente le bastara al Burlador para detener la presión del espectro. Después, como ya vimos, el Convidado de piedra entra en un largo período de silencio, sólo interrumpido por sus mudas cabezadas de anuencia general, dejando así campo libre para que crezca en la mente de sus huéspedes el sentimiento de su inocuidad e impotencia. Con todo, llega el momento de acabar con ese mutismo. Pero aquí también, el escogido es el tono menor de una declaración hecha — dice la acotación — «*como sea blanda y lentamente, como cosa del otro mundo*». Más aún, es una calculada moderación la que rige la intensidad calorífica del apretón y la modalidad frigorífica de la respiración de la estatua: suficientemente opresoras para que salga don Juan con el «cuerpo bañado de un sudor» y el corazón helado «dentro de las entrañas», sirven al mismo tiempo para engrandecerle, cuando, desasido ya, puede exaltarse, rechazar las que interpreta como «ideas» de la «imaginación» y «villano temor» a los muertos y persuadirse, con pleno conocimiento de causa, de que todo lo debe a su valor, cuyo ejemplo descarrá reiterar ante sus conciudadanos:

Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor (vv. 2481-2484).

Hábil, más que hábil industria de parte del Comendador durante sus escasísimas intervenciones. No sólo se muestra capaz de dosificar con tacto el efecto terrorífico de su primera aparición según un proceso de visible camuflaje de sus poderes sobrenaturales. También sabe situarle a don Juan en el nivel de la mayor virtud de su sangre, escalarlo enaltecido y como llamado a mayor fama, al final del primer con-

vite, por la retirada del Convidado, autor, en cierto sentido, de su propia y nada impensada derrota⁸.

Ya estamos en mejores condiciones para entender la escena del segundo convite. La dirige desde un principio y la sigue dominando hasta el final el Comendador atento a aplicar de nuevo, aunque variando su uso, los dos principios organizativos de su anterior estrategia: o sea el grado de intensidad de la presión ejercida sobre don Juan, por una parte, y, por otra, la utilización de la propia motivación del Burlador, la conquista de la fama por el valor. En cuanto a lo primero, la concentración textual del segundo encuentro, la considerable aceleración de su ritmo son signos de un fuerte aumento de la presión, que se hace angustiosa y casi insostenible opresión. *Casi*, pero no del todo insostenible para un personaje de la categoría de don Juan. Es verdad que él la experimenta como insoportable: ya no se divierte y no piensa sino en acortar la cena⁹, dejándole a Catalinón cierto protagonismo — y protagonismo no chistoso — en el diálogo con el huésped de piedra. Pero es también verdad que logra dominar suficientemente su ansia para no confesar su intranquilidad y dar la cara: sabe notar la ausencia de sillas y recuperar su papel de amo, forzándole a Catalinón a sentarse; sabe, frente a las amenazas incluidas en el romance cantado que le ofrece el Comendador, adoptar una actitud de despecto y lanzar una autoimpresión no desprovista de cierta entereza: «Un yelo el pecho me abraza»¹⁰. Estos éxitos parciales, sin embargo, no hacen más que inscribirse en la serie de respuestas a las que le obliga un adversario capaz de explotar la susceptibilidad donjuanesca ante la puesta en entredicho de su sacrosanto valor. Manejando a su vez la burla-escarnio propia del retador, el espectro, durante la cena, multiplica las provocaciones preparatorias del último reto del «dame la mano». Manifiesta una intencio-

⁸ En este sentido se puede interpretar la larga mirada que le dirige don Gonzalo a don Juan: éste sabe sostenerla, y, al final, queda dueño del campo y vencedor del primer duelo (véase la acotación que sigue al v. 2460: «*Vase muy poco a poco, mirando a don Juan, y don Juan a él, hasta que desaparece, y queda don Juan con pavor*»).

⁹ V. 2695: «*di presto lo que me quieres*»; v. 2701: «*¡Cenemos!*»; vv. 2744-2745: «*Ya he cenado, haz que levanten / la mesa*». ¡Qué contraste con la despreocupada dilación del primer convite, cuando el callado y paciente Comendador era quien decidía poner fin a la diversión de sus huéspedes!

¹⁰ Según la muy verosímil interpretación de L. Vázquez en su nota al v. 2736: «Don Juan sigue envalentonado y pronuncia esta autoimpresión. [...] No, no es grito de terror, sino de despecto».

nada incredulidad al ver a quien hacía «de todos burla» (v. 2689) acudir con puntualidad a la cita fúnebre; no sin segunda, le pide, como si fuera difícil hazaña, que levante una tumba para dar inicio a la cena y, más tarde, le achaca sarcásticamente su extraña falta de apetito. Y en cada caso obtiene de don Juan unas respuestas que son sobrepujas de su valor.

Entonces es cuando puede pronunciar la última fórmula del reto. Ante un don Juan al mismo tiempo sobreexcitado y cada vez más inquieto, el Comendador repite la invitación al apretón de manos hecha ya al final del primer convite; y la repite utilizando exactamente los mismos términos: «dame la mano»¹¹, dando así a conocer que no es la suya ni burla ni contraburla-engaño a la manera de don Juan. Ha sabido en efecto el espectro mezclar, entre las provocaciones de la burla-escarnio de su reto, las clarísimas advertencias de una canción coral abiertamente alusiva; ha sabido también diseminar a lo largo de la escena lo que Catalinón llamará más tarde «mil presagios graves» (v. 2846); y ahora sabe ofrecerle a don Juan la increíble oportunidad de una reduplicación literal de la situación anterior. En un duelo cuyas reglas él no fijó y a cuyas reglas él se atiene estrictamente, don Gonzalo le otorga a don Juan el privilegio inaudito, en una arte de sublime esgrima, de una repetición material de su, en cierta medida, «treta del llamar» o, si se quiere, «treta del apretar». Pero don Juan, ya cegado por todas sus victorias anteriores y por el impulso de su intangible valor, lanza su cuerpo vivo en el combate y se encuentra brutalmente indefenso ante el ataque nada alevoso de su competidor. Ya es tarde, a pesar de sus tres últimas tentativas para desasirse. Ni le sirve la daga contra la espiritual potencia, por él nunca reconocida, de un cuerpo muerto. Ni le sirven los dos ardores del reconocimiento de la no ofensión de doña Ana y de la confesión reclamada *in extremis*. No son más — y como tales identificadas por el Comendador — que tretas desesperadas de un «duelista» que muere por no saber ponerse a tiempo en guardia.

Ya es hora de acabar. Este análisis de la burla-irrisión (o de su forma feudal de burla-escarnio) como principio estructurante del conjunto del doble convite de *El Burlador de Sevilla* puede conducir a una serie de conclusiones, de las que dos me parecen dignas de mencionarse aquí.

¹¹ Nótese que la vacilación de don Juan le obliga ahora al Comendador a repetir dos veces el «dame la mano».

Primera conclusión. La extremada originalidad y eficacia dramática de la exploración ética y estética de la noción de burla en sus dos vertientes del engaño y de la irrisión, tal como se da en *El Burlador de Sevilla*, sólo pudieron ser obra de un dramaturgo de primera magnitud. Que éste no pueda ser Claramonte se hace cada día más evidente, y más probable la autoría de Tirso.

Segunda conclusión. Si, globalmente, se admite la presente lectura — profana y dramática más bien que religiosa o cristiana — del desenlace sobrenatural de *El Burlador de Sevilla*, aparecen luego como falsos problemas ciertas dificultades a veces suscitadas por la crítica. Es, por ejemplo, ocioso interrogarse sobre la sinceridad de don Juan al pedir confesión, y preguntarse después si se condenó o no se condenó. Es evidente que según la ética propia de la comedia, revelada por el estudio de la burla como esquema informante del desarrollo dramático, don Juan no se arrepiente. Tanto como el condenado por desconfiado, don Juan merece la reprobación eterna, y la merece porque su última treta de esgrimidor acosado revela que sigue siendo un Burlador a lo antiguo, incapaz de entender la nueva ética moderna propuesta por el Comendador. Pero, para mostrarlo, sería necesario volver a considerar la obra en su conjunto. Y ésta sería otra ponencia.

ciones tanto en lo referente al contenido como a la técnica estilística.¹⁹ Este contenido-forma del poema deberá hacerse evidente a través de una visión conjunta de contenido y forma, no a través de separaciones de forma y contenido como forzosamente aparece cuando se recurre simplemente a estilísticas supraindividuales, es decir, gramaticalizadas, o a artificios retóricos que otros poemas tienen en común con el nuestro. Sólo los rasgos estilísticos que van unidos a la estructuración de contenido o, más aún, la reflejan, tienen la posibilidad de proyectar una luz sobre la forma interna de este poema: en lo esencial el *tú*, el *yo*, el *ay* con sus congruencias más o menos completas con las muestras latinas, *tu, jam, heu*, fueron el motivo-palabra individual de nuestro poema que completa y confirma la motivación de contenido.

ser de España; pero Dámaso Alonso aclara con razón que *triste* sólo significa «triste por la invasión que espera», es decir, ha sido utilizado de modo lanzante y proleptico. Dos ejemplos más en nuestro poema: estr. 10: «y encienden las mares espumosas» (el mar, que será batido por los remos), y estr. 13: «menea fulminando el hierro insano» (sacude el hierro hasta que enfurezca).

19. Estoy en completo desacuerdo con Menéndez Pidal (*Rodrigo el último godo*, II): «[Fray Luis] siguió poco a Horacio en los detalles. Tomó de su modelo la forma general de un vaticinio y algunas frases muy libremente recordadas. Una sola le cautivó fuertemente para la imitación [*“Eheu, quantus equis”*].»

9. TRES POEMAS SOBRE EL ÉXTASIS (JOHN DONNE, SAN JUAN DE LA CRUZ, RICHARD WAGNER)*

En un artículo titulado «A farewell to criticism» (*Poetry*, enero 1948), el poeta americano Karl Shapiro ha escrito:

Pongo en entredicho el principio que yace debajo de la *explication de texte*. Un poema no debería utilizarse como tema de estudio lingüístico, semántico o psicológico ... La poesía no es lenguaje, sino un lenguaje *sui generis* que puede entenderse, parafrasearse o traducirse solamente como poesía ... La misma palabra empleada en una línea de prosa y en una de poesía es en realidad dos palabras distintas, ni siquiera parecidas, salvo en apariencia. A la palabra poética la designaría como una «no-palabra» ... un poema es una construcción literaria compuesta de no-palabras que, en su aislamiento de los significados, llegan a un sentido prosódico más allá del sentido. El objetivo de un poema es desconocido. [Al decir «prosodia» el señor Shapiro se refiere no solamente al ritmo poético, sino también a las asociaciones y figuras poéticas.]

Por consiguiente, lo que quiero intentar en esta serie de conferencias (*explication de texte* aplicada a la poesía) debería ser evitado resueltamente en opinión de un poeta de verdadera autoridad.

* Artículo publicado con el título «Three poems on ecstasy» (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner), en *A method of interpreting literature*, Smith College, Northampton, Mass., 1949, pp. 1-63. (Traducción castellana de Jordi Beltrán.)

Ahora bien, el crítico literario capaz de recurrir a su conocimiento histórico puede descontar la revuelta de los poetas contra los críticos que querían explicar su poesía, revuelta que se repite periódicamente; esta es una actitud «poética» que data del período del Romanticismo. No se le habría ocurrido a un Dante, a un san Juan de la Cruz, a un Racine, a un Milton dudar de que su poesía, representativa, o al menos así lo creían, de sentimientos universales, pudiera ser explicada por sus semejantes; a decir verdad, estos poetas a menudo se esforzaban en explicar ellos mismos su poesía. Pero, desde el descubrimiento, en el siglo XVIII, del «genio original», al que se supone que habla, no en nombre de la humanidad, sino de él mismo solamente, desde entonces el significado irracional de su poesía ha sido puesto cada vez más de relieve por los poetas; todos hemos oído hablar de situaciones hechas como, por ejemplo, la del profesor de literatura francesa que explicaba el significado de *Le cimetière marin*, de Valéry, en uno de los *amphithéâtres* de la Sorbona, mientras el autor se hallaba sentado en la galería, expresando con su plácida sonrisa un escéptico *que sais-je?* mientras escuchaba las afirmaciones categóricas del comentarista. Por supuesto, es prerrogativa, quizá deber, del poeta de hoy día defender lo irracional, la naturaleza en cierto modo «sin objetivo» de su creación, contra cualquier explicación unilateral, racional o conductista. Pero también hay que considerar el hecho innegable de que el *lenguaje*, el medio particular del poeta, es él mismo un sistema a la vez racional e irracional; él lo eleva a un plano de irracionalidad aún mayor, al mismo tiempo, sin embargo, que mantiene sus vínculos con el lenguaje normal, racional en su mayor parte. Es sencillamente falso que la poesía consista en «no-palabras» (excepto, quizás, en el caso de los *dadaístes*, o de la reciente secta de *lettristes*, que acunian palabras inexistentes en su propio lenguaje o en cualquier otro lenguaje humano). Generalmente la poesía consiste en palabras pertenecientes a un lenguaje dado que tienen connotaciones irracionales al igual que racionales, palabras que quedan transfiguradas por lo que Shapiro denomina «prosodia». Si nos detenemos a considerar una estrofa de uno de los poemas del propio Shapiro, el titulado *Nostalgia* (al que difícilmente se le puede llamar «sin objetivo», ya que en el título,

y así lo entiende el lector, se indica un objetivo: el de describir la nostalgia), veremos que constantemente hace una llamada a las connotaciones habituales, es decir, a las connotaciones en prosa (pero no enteramente en prosa) de las palabras inglesas:

My soul stands at the window of my room
And I ten thousand miles away;
My days are filled with Ocean's sound of doom,
Salt and cloud and the bitter spray,
Let the wind blow, for many a man shall die.*

No sólo está clara la situación externa e interna (el soldado Karl Shapiro, que durante la segunda guerra mundial luchó en el Pacífico, se halla asomado a la ventana, contemplando el océano y pensando en el destino de tantos de sus compañeros de armas que no volverían jamás a ver su patria); es cierto también que la prosodia es asimilable y explicable: la quinta línea, que casualmente es el estribillo de todo el poema, rompe el ritmo de la cuarteta que la precede con su anapesto inicial y la subsiguiente connotación de dos sílabas tónicas («let the wind blów»), evocado con ello el impacto de la suerte ya prefigurada en sentido estático, pero que ahora aflora a la superficie, real: «for many a man shall die». Pero en este estribillo las palabras *wind* y *blow*, *man* y *die* siguen perteneciendo a nuestro lenguaje y han conservado sus connotaciones habituales (y estas connotaciones son en sí mismas no del todo racionales); es sólo en virtud de su disposición en nuestra oración causal —o más bien pseudocausal, ya que no hay una conexión necesaria entre el soplar del viento y la muerte de muchos hombres—, y en virtud del ritmo ya descrito, que se nos sugiere otro plano: el de la poesía. Así, por medio de palabras de nuestra vida cotidiana, se da la posibilidad de una lógica que está más allá de nuestra lógica humana, la lógica del destino que quiere que sople el viento con el fin de que los hom-

* Mi alma se halla ante la ventana de mi cuarto / y yo a diez mil millas de distancia; / mis días están llenos del sonido de predestinación del océano, / sal y nubes y la espuma amarga, / que sople el viento, pues muchos hombres morirán.

bres puedan morir. El lector experimentado pensará inmediatamente en la técnica de la balada popular, del «Mais où sont les neiges d'antan?» o de la canción del final de *Twelfth Night*: «The rain it raineth every day» ('La lluvia que llueve cada día'), en la cual oraciones en apariencia triviales tienen una nueva función: la de sugerir la necesidad de someterse al destino tal como lo simbolizan los elementos. En vez de decir que la poesía consiste en «no-palabras que, en su aislamiento del significado, llegan a un sentido prosódico más allá del sentido», yo sugeriría que consiste en *palabras*, con su significado *conservado*, que, a través de la magia del poeta que trabaja dentro de un todo «prosódico», llegan a un sentido más allá del sentido; y que corresponde al filólogo señalar la manera en que se ha conseguido la transfiguración que acabo de mencionar. No hay motivo por el cual la irracionalidad del poema deba perder algo en manos de un crítico lingüístico discreto; al contrario, el crítico trabajará de acuerdo con el poeta (aunque prescindiendo de la aprobación del mismo), en la medida en que paciente y analíticamente resguará el camino que lleva de lo racional a lo irracional: distancia que el poeta puede haber recorrido de un salto.

Me ocuparé de tres poemas que tratan más o menos del mismo tema (la unión extática de un ego humano con un no-ego), con el objeto de estudiar la transformación mágica que las palabras reales del lenguaje correspondiente han sufrido en manos de los poetas que han logrado convertir su experiencia interna en una realidad poética para el lector.

«The Extasie», el poema de John Donne publicado en 1633, empieza describiendo la situación externa de dos amantes que se encuentran tendidos en un montículo cubierto de hierba, perfumado por las violetas, cerca de la orilla de un río; sobre este fondo experimentan una unión mística de orden neoplatónico, sin verse distraídos ni turbados por la pasión física.¹

1. El profesor Don Cameron Allen, que atrajo mi atención sobre el poema de Donne, me hizo notar el parecido, en lo que al decorado se refiere, con un poema que se encuentra en sir Philip Sidney (*The complete works*, ed. Feuillerat, II, p. 274).

- Where, like a pillow on a bed,
A pregnant banke swel'd up, to rest
The violets reclining head,
Sat we two, one anothers best.
Our hands were finely cimented
With a fast balme, which thence did spring,
Our eye-beames twisted, and did thred
Our eyes, upon one double string;
So to'entergraft our hands, as yet
Was all the meanes to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation.
As 'twixt two equall Armies, Fate
Suspends uncertaine victorie,
Our soules, (which to advance their state,
Were gone out,) hung 'twixt her, and mee.
And whil'st our soules negotiate there,
Wee like sepulchrell statues lay;
All day, the same our postures were,
And wee said nothing, all the day.
If any, so by love refin'd,
That he soules language understood,
And by good love were growen all minde,
Within convenient distance stood,
He (though he knew not which soule spake,
Because both meant, both spake the same)
Might thence a new concoction take,
And part farre purer then he came.
This Extasie doth unperplex
(We said) and tell us what we love,
Wee see by this, it was not sexe,
Wee see, we saw not what did move:
But as all severall soules containe
Mixtures of things, they know not what,
Love, these mixt soules, doth mixe againe,
And make both one, each this and that.
A single violet-transplant,
The strength, the colour, and the size,
(All which before was poore, and scant,
Redoubles still, and multiplies.
When love, with one another so

Interanimates two soules,
That abler soule, which thence doth flow,
Defects of lonelinesse controules.

45 Wee then, who are this new soule, know,
Of what we are compos'd, and made,
For, th'Atomies of which we grow,
Are soules, whom no change can invade.
But O alas so long so farre

50 Our bodies why doe wee forbear?
They are ours, though they are not wee, Wee are
The intelligences, they the sphere.

We owe them thanks, because they thus,
Did us, to us, at first convey,
Yielded their forces, sense, to us,
Nor are drosse to us, but allay.

On man heavens influence workes not so,
But that it first imprints the ayre,
Soe soule into the soule may flow,
Though it to body first repaire.

60 As our blood labours to beget
Spirits, as like soules as it can,
Because such fingers need to knit

That subtle knot, which makes us man:
T'affections, and to faculties,

Which sense may reach and apprehend,
Else a great Prince in prison lies.

70 To our bodies turne wee then, that so
Weake men on love reveal'd may looke;
Loves mysteries in soules doe grow,
But yet the body is his booke.

And if some lover, such as wee,
Have heard this dialogue of one,
Let him still marke us, he shall see
Small change, when we are to bodies gone.*

* Donde, cual almohada en un lecho / una preñada orilla henchida,
para dar descanso / a la cabeza reclinada de las violetas, / sentados estába-
mos los dos, nuestro más preciado bien. / Nuestras manos estaban firme-
mente unidas / por un fuerte bálsamo, que de ellas surgía, / nuestras mi-
radas entrelazadas, y ensartadas / nuestros ojos, en un doble cordel; / las
manos entretasplantadas / era el único medio de hacernos uno, / y llenar-

Evidentemente, el autor pretende ofrecernos, en forma poética, una definición intelectual del estado extático de dos almas, que surgen de sus cuerpos y se funden tan completamente que se convierten en una. El término griego *ekstasis*, 'salir', queda literalmente parafraseado en la línea 14: «Our soules (which to advance their state, were *gone out*)», línea que debe contrastarse con la última: «Small change, when we are to *bodies gone*»; es decir, cuando volvamos a la vida normal y no extática. Dos son los fenó-

nos los ojos de imágenes / era toda nuestra procreación. / Como entre dos ejércitos iguales, el Destino / suspende la incierta victoria, / nuestras almas (que para avanzar su estado / habían salido), colgaban entre ella y yo. / Y mientras nuestras almas allí negociaban, / Nosotros como estatuas sepulcrales yacíamos; / Todo el día iguales fueron nuestras posturas, / y nada dijimos, todo el día. / Si alguien, tan por el alma refinado, / el lenguaje del alma entendía. / Y por el buen amor había sido transformado todo en mente, / a distancia conveniente se hallaba, / Él (aunque no supiera qué podía tomar, / y partir mucho más puro que al llegar. / Este éxtasis des-pleja / (Dijimos) y nos dice lo que amamos, / Vemos por esto que no era sexo, / Vemos, no vimos lo que se movía: / Mas como todas las almas dis-tintas contienen / mezclas de cosas, sin saber qué, / el amor, estas almas me: "das mezcla de nuevo, / y de ambas hace una, cada una esto y aque-llo. / Una sola violeta trasplantada, / la fuerza, el color y el tamaño, / (todo lo cual antes era pobre, y escaso, / se redobla y multiplica. / Cuando el amor, una con la otra / dos almas interanima, / esa alma más capaz, que de allí surge, / los defectos de la soledad controla. / Entonces-nosotros, que somos esta nueva alma, sabemos / de qué estamos compuestos y hechos, / Pues, los átomos de los que crecemos / son almas, que ningún cambio puede invadir. / mas, ay, ¿por qué tanto tiempo nuestros cuerpos sopor-tamos? / Son nosotros aunque no son nosotros, nosotros somos / las inteli-gencias, ellos las esferas. / Les debemos agradecimiento, porque de esta manera / al principio nos transportaron, / cedieron sus fuerzas, su sentido, ante nosotros, / Ni son escoria para nosotros, sino aleación. / Sobre el hom-bre la influencia del cielo no obra así, / sino que antes imprime el aire, / para que alma en alma pueda fluir, / aunque primero deba pararse en el cuerpo. / Como nuestra sangre trabaja para engendrar / espíritus, tan pa-recidos a almas como sea posible, / porque tales dedos necesitan tejer / ese nudo sutil que nos hace hombres: / De igual modo las almas de los aman-tes puros descienden / a los efectos, y a las facultades, / a los que el sen-tido puede llegar y comprender, / de lo contrario un gran Príncipe en la prisión yace. / A nuestros cuerpos volvemos luego, para que tan débiles hombres al amor revelado puedan mirar; / los misterios del amor en las almas crecen, / pero el cuerpo es su libro. / Y si algún amante, como noso-tros, / ha oído este diálogo de uno, / que se fije en nosotros, verá / poco cambio, cuando a los cuerpos hayamos regresado.

menos que debe describir el poeta: la separación del alma del cuerpo (el *éxtasis* propiamente dicho) y la unión de las dos almas. Ambos se explican mediante una técnica consistente en insistir y reinsistir en los mismos hechos que se describen con gran riqueza de variaciones. Primero haré una lista de las diversas referencias que se hacen a la idea: «dos se convierten en uno»:

- 4 we two one anothers best
 5 our hands were firmly cimented
 8 thred' our eyes upon one double string
 9-10 to entergraft our hands, ... to make us one
 15-16 our soules ... hung 'twixt her and mee
 26 both meant, both spake the same
 35 (love these) mixt soules (doth mixe againe)
 36 makes both one, each this and that
 41-42 [love] with one another ... interinanimates
 [= animates] two soules
 59 soule into the soule may flow
 74 this dialogue of one

El concepto de «unión» sugiere la idea corolaria de «procreación» y, de hecho, en nuestro poema, hallaremos referencias al fruto de la unión de los amantes, el cual debe estar en el mismo plano espiritual que la propia unión:

- 5-6 [our hands were firmly cimented] with a fast balme,
 which thence did spring
 11-12 [pictures ... was all our] propagation
 15 our soules, (which to advance their state
 were gone out)
 27 [he who would be a witness to our union]
 thence a new concoction [= distillate, state
 of maturation] take
 43 that abler soule, which thence doth flow
 45 wee, then, who are this new soule

Y además podemos añadir las dos primeras líneas: «Where, like a pillow on a bed, / A Pregnant banke swel'd up», que dan a la

procreación intelectual de los amantes un fondo de naturaleza exuberantemente fértil y de vida vegetativa;² este pasaje hay que tomarlo conjuntamente con las líneas 37-40 (aunque esta cuarteta pueda parecerse una intercalación posterior): del mismo modo que una violeta sola, al ser trasplantada a terreno nuevo, florece con renovada vida, también las almas solas, al serles ofrecido un terreno nuevo para el amor (el terreno de la dualidad), «redoblarán y multiplicarán» sus potencialidades.

En cuanto a la idea del éxtasis propiamente dicho, de ella se ocupa el símil (ls. 13-17) de los dos ejércitos entre los cuales cuelga el destino y por los cuales negocian las almas, símil que es trasladado a la siguiente imagen de una lápida doble con figuras postradas de las cuales las almas han salido. De nuevo se repite la idea de las almas sin cuerpo en la línea 22 «by good love ... grownen all minde» y en las líneas 47-48: «For th'Atomies of which we grow, / Are soules, whom no change can invade»; «We [our soules] are / The intelligences, they [our bodies] the

2. La «pregnant banke swel'd up to rest the violets reclining head» es obviamente un rasgo perteneciente al «paisaje ideal» literario, un *topos* tratado recientemente por E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*, Berna, 1948, pp. 196 ss.; las fuentes últimas son pasajes tales como Virgilio, *Bucólicas*, III, 55-57:

Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba,
 Et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos;
 Nunc frondent silvae; nunc formosissimus annus.

Este es exactamente el decorado que se encuentra en el poema de Donne: un lugar de la naturaleza, embellecido por la vegetación exuberante, que invita al reposo y al gozo. En otro paisaje ideal de Virgilio (*Buc.*, II, 45 ss.), encontramos que se mencionan ocho especies de flores y en el poeta romano Tiberiano, cuatro (entre ellas también las violetas: «...um nenus fragrabat omne violarum spiritum»); Donne, sin embargo, menciona solamente la violeta, probablemente porque deseaba poner de relieve el clima amoroso, ya que, para los antiguos, la violeta es la flor que simboliza el amor: «tinctus viola pallor amantium» (Horacio, *Odas*, III, 10): «palleat omnis amans, hic est color apus amanti» (Ovidio, *Ars amatoria*, I, 729). Cf. en Petrarca «Sun pallot di viola e d'amor tinto». «Amorosette e pallide viole» (*Concordanze delle rime di Fr. Petrarca*, ed. McKenzie, s.v., *violeta*); en Camoens «Pintando estava ali Zéfiro e Flora / As violas da cor dos amadores» (*Os Lusíadas*, IX, 61; cf. Richard F. Burton, «Camoens», II, 657).

sphere» (en la cosmología medieval a las esferas las mueven las inteligencias angélicas).

La totalidad del último terceto del poema se entrega a una justificación del cuerpo: dado que éste debe abandonarse si el alma desea conocer el éxtasis, cabría suponer que el cuerpo no es más que un obstáculo para el espíritu. Y, pese a ello, Donne insiste en rehabilitar el cuerpo, describiendo el servicio que presta al espíritu. A través de los sentidos el cuerpo media entre las almas desposadas: el cuerpo no es «drosse», sino «allay» (l. 56). Es más, produce los espíritus vitales (*spiritelli, esprits vitaux*) que están estrechamente unidos al alma y producen esas imágenes sensoriales que conducen a la revelación del amor: «Loves mysteries in soules doe grow, / But yet the body is his booke». Donne termina repitiendo el motivo de la invariabilidad de las almas que una vez se han unido en éxtasis.

No podemos evitar la impresión de que el poeta procede, a lo largo de todo el poema, como lo haría un creyente que tuviera firmemente grabada en la mente una concepción de la cual quisiera convencer a los que le escuchan. En efecto, es tan consciente de la necesidad de *convencer* a los demás que, no contentándose con el público formado por sus lectores, quisiera introducir (l. 21) en el poema mismo, «within convenient distance» de los amantes, un testigo, o un oyente, capaz de entender el lenguaje del amor, que escucharía el «dialogue of one» (l. 73). Nos asegura que tal testigo u oyente no podría por menos de atestiguar tanto la pureza del acto místico como el efecto duradero del éxtasis, incluso después de que las almas éxtáticas hayan regresado a los cuerpos.

En cuanto a su público de lectores, con el fin de convencernos el poeta adopta una técnica cuantitativa: debe multiplicar su evidencia con el fin de inculcarnos su convencimiento. Con símiles siempre nuevos (*to ciment, to graft, balm, concoction, to string, violet*), o mediante palabras de nuevo cuño (*entergraft, interminate*) forja la idea «dōs se convierten en una», y con la acumulación de símiles (negociadores para ejércitos, figuras sepulcrales, inteligencias y no esferas, aleación y no escoria, misterio y no libro) da forma a la idea del éxtasis. Esta revelación misma es descrita desde un punto de vista intelectual, como la paradójica re-

ducción matemática «2 se convierte en 1». La profundidad de la experiencia mística, la sensación de su siempre creciente profundidad, no está expresada: nada se revela sobre el génesis de esta experiencia, del desarrollo hasta el momento culminante del trance. El éxtasis ha existido desde el principio: se le llama claramente «this Éxtasie» en la línea 29: dura no un momento, sino todo el día. Se nos permite compartir solamente el estado duradero de felicidad-sin-deseo. Una calma estatuaría prevalece a lo largo de todo el poema. Vemos ante nosotros una estatua alegórica del Éxtasis que permanece desvelada desde el principio, mientras las flexibles figuras retóricas la envuelven, tejiendo coronas etéreas a su alrededor, proyectando sombras siempre nuevas sobre ella: una figura alegórica compuesta, en verdad, de la que se predicaban atributos pertenecientes a diversos reinos de la vida. Para expresar la misma observación variando el conocido parecido de Robert Frost:

They all dance around in a circle and suppose,
But the concept sits in the middle, and knows.*

A las ciencias y artes se les permite entrar en nuestro poema bajo la forma de metáforas y para dar testimonio del concepto central: el arte del perfumista, del joyero que ensarta perlas, del jardinero que trasplanta, del negociador militar, del escultor, del alquimista que destila «concoctions», del cosmólogo que se ocupa de la estructura del universo; todos pasan ante la estatua en un desfile, un *triumphus pudicitiae* petrarquiano.

Con el procedimiento cuantitativo de Donne está relacionada su utilización de la *hipérbole*, a menudo mal entendida por los críticos: nos dice que tan grande era el éxtasis, que (ls. 7-8) «Our eyebeams twisted, and did thred / Our eyes, upon one double string», hazaña que no es fácil imaginarse. Pero pretende, por supuesto, predicar lo imposible. Según los requisitos del ingenio metafísico, debe adscribir a lo que alaba lo que es físicamente imposible además de lo ilimitado: no sólo debe poner en orden toda

* Todos bailan en un círculo y suponen, / pero el concepto se halla sentado en medio, y sabe.

la riqueza caleidoscópica de la tierra, sino que debe introducir las posibilidades imaginables de lo imposible, bien consciente de que con todo su esfuerzo su panegírico debe, a la postre, seguir siendo una aproximación. Por supuesto, este tipo de eulogía tiene el efecto de distanciar el objeto de alabanza: Donne no reconstruye lo que hay dentro de él, sino que nos señala algo que está por encima de él. En lugar de la recreación de la experiencia intuitiva que el poeta tuvo realmente, con su cualidad particular, se nos ofrece un análisis enciclopédico, discursivo. Con todo, este análisis está informado de belleza rítmica: la belleza propia del ritmo del lenguaje hablado sencillamente con toda su capacidad para convencer, un ritmo que es eco del acontecimiento interno y atestigua la veracidad del informe. Obsérvese el ritmo (indicando «igualdad» mediante un quíastico * «regreso a lo mismo»), que acompaña al símil del «sepulcro» (ls. 18-20):

Wee like sepulchral statues lay;
All day, the same our postures were,
 And wee said nothing, *all the day*.

El ritmo mediante el cual se describe a la «nueva alma» como más allá del cambio (ls. 45-48):

Wee, then, who are this new soule, know,
 Of what we are compos'd, and made,
 For, th'Atomies of which we grow,
 Are soules, *whom no change can invade*.

o el ritmo meditativo de las líneas que indican la naturaleza no sexual de ese amor (ls. 31-32):

Wee see by this, it was not sexe,
Wee see, we saw not what did move ...

* Del griego *khiasmos*, a saber: inversión en la segunda frase del orden seguido en la primera.

No puede ser por casualidad que el ritmo elegido por el poeta sea más convincente allí donde la inmutabilidad de la unión es contrastada con fenómenos transitorios.

Tras haber observado en nuestro poema que la médula intelectual de un estado de ánimo intuitivo ha sido concretizada y que una experiencia que debe de haberse desarrollado en el tiempo ha sido reducida a la intemporalidad, podemos observar que la última parte, aquella en la que se ofrece la justificación del cuerpo (el amor empieza en el cuerpo y continuará cuando las almas hayan vuelto al cuerpo), es menos afortunada que el resto desde el punto de vista poético, y esto, a pesar de ocasionales gemas poéticas, tales como (l. 64) «That subtle knot, which makes us man» (línea que convierte en poesía la sucinta definición de la naturaleza psíquico-física del hombre), o (l. 68) «Else a great Prince in prison lies», donde por un momento nos parece ver el Segismundo de Calderón en su torre, privado de la luz de sus sentidos. La última parte del poema raya en un tratado científico de fisiología, es decir, de fisiología del siglo xvii. Cualquiera lector encontrará aquí un anticlímax poético (incluso puede sospechar que esta última parte fue escrita en otro momento): después de haber sabido del éxtasis de dos almas convertidas en una, la idea de su vuelta o «descent» a ese cuerpo resulta desconcertante. Puesto que el hombre mortal está constituido de tal forma que puede imaginarse un estado de suprema felicidad sólo como un ápice que debe hallarse aislado, una muerte dentro de la vida seguida por el silencio; el Egmont de Goethe exclama: «Dejadme morir, el mundo no tiene gozo mayor que éste», y el telón deberá descender. Donne, sin embargo, deseaba que la visión extática fuese tributaria de la vida cotidiana que debe seguirla, y que podía verse realzada por el recuerdo de dicha visión. Pero este nobilísimo pensamiento moral, tan profundamente relacionado con la forma y la regeneración religiosas, no ha llegado a la madurez poética; toda vez que, después de haber comparado un éxtasis que está más allá del tiempo y del cambio, no estamos preparados para regresar al mundo donde el cambio, por leve que sea, es posible. Y la repetición del motivo del testigo que observaría a los aman-

tes en su vida posextática es indicio de que aquí la imaginación poética de Donne se estaba quedando atrás.

Es más, nos da la impresión de que el mismo Donne, a pesar de esforzarse por justificar a la carne, estaba más íntimamente convencido de la realidad y belleza de la unión espiritual que de la necesidad que de esa unión tenía el cuerpo. Bien pudiera ser que la mentalidad de Donne, que era básicamente protestante, sea responsable de esta actitud que se contradice a sí misma. Porque cabe decir que el alejamiento del cuerpo es característica del protestantismo, mientras que en la fe judía los derechos del cuerpo pueden coexistir fácilmente con lo que el Creador reclama del alma inmortal del hombre, y, en la religión católica, se ofrece un puente que va del alma al cuerpo a través del sacramento según el cual Cristo está presente en la unión corporal de los creyentes, que son *membra Christi*. En el monumento protestante que Donne erige a la unión mística, las figuras que encarnan esa unión muestran el toque de una mano más firme de la que muestra el pedestal de arcilla que él quisiera que las aguantase. Donne, de hecho, no conoce ninguna respuesta válida para esa pregunta atormentadora: «But O alas, so long, so farre / Our bodies why doe wee forebeare?». No es una casualidad que la palabra *sex* (l. 31) se utilice en nuestro poema por primera vez en la literatura europea en su sentido moderno del impulso específico, objetivo, definible, pero cuestionable, que condiciona la vida del hombre y la mujer.³ De nuevo en su poema *The Primrose* Donne dice: «... should she / Be more then woman, shee would get above / All thought of sexe ...»; «ponerse por encima de todo pensamiento sobre el sexo» va cogido de la mano de «Vemos por esto que no era sexo»: en ambos casos, el «sexo» es tratado como un factor de poca importancia que existe para ser superado.

Sin embargo, si el sexo se contempla (¡tan tajantemente!) como algo que debe descartarse, no podemos pretender, por supuesto, encontrar en Donne a un representante del misticismo religioso, que (como sabemos por los estudios sobre psicología mística realizados por Evelyn Underhill) toma prestado del sexo la materia

3. Sugerencia que debo al profesor Allen.

prima de la sensibilidad psicofísica con la cual dará la bienvenida, en un plano superior, *pero todavía en el cuerpo de uno al igual que en su alma*, a la invasión de lo divino.

Son los místicos españoles los que, en su procedimiento de dar carne a la experiencia espiritual (al mismo tiempo que comparten la actitud última de Donne de desilusión, desengaño, respecto del cuerpo), han encontrado la forma más directa de reconciliar el esplendor del cuerpo, redescubierto por el Renacimiento, y la belleza sobrenatural de la gracia divina, experimentada en la meditación medieval. Y pese a todo, nuestro poema, con su clara demarcación entre el cuerpo y el alma, seguirá siendo un monumento de claridad intelectual. ¡Que característico es el verbo *unperplex* (l. 29) que Donne ha acuñado (y al que ha permitido rimar con *sex*: ¡como contrapeso!), qué revelador del deseo apasionado de Donne de clarificación intelectual de las emociones! Y es este impulso lo que ha hecho que John Donne sea tan querido en nuestra época, una época sumamente perpleja, que desconfía de la emoción instintiva y que prefiere, quizá, la claridad del análisis a la síntesis que ya no puede ratificar sinceramente.

En vista de la interpretación del poema de Donne que acabo de sugerir, huelga decir que soy totalmente contrario a la opinión que el fallecido profesor Legouis ofreció en su *Histoire de la littérature anglaise*. Legouis, que evidentemente tiene presentes los numerosos poemas en los que Donne ha ridiculizado el tema del amor platónico (¡piensen en *The Flea!*), ve en nuestro poema un ruego «sofístico» e «insidioso» por la consumación física. Los dos amantes, tras haber gozado durante un día entero la sensación de haber formado una única alma,

sentent qu'ils sont devenus de purs esprits. De la hauteur où ils planent, que le corps est peu de chose! Pauvre corps, mais qui pourtant mérite sa récompense pour les avoir menés l'un vers l'autre. Il n'est que juste de penser à lui! «Pourquoi s'absentient nos corps si longtemps? ... Sans cela un grand prince git en prison».

Ahora bien, con el objeto de justificar tal interpretación carnal, Legouis ha interpretado la línea 50 («Our bodies why doe wee

forbear?) como si *forbear* significase, no 'soportar, tolerar', como yo lo he entendido, sino 'restringir, controlar' ('pourquoi s'abs-tiennent nos corps si longtemps?'). Es más, en la última línea: «Small change, when we're to bodies gone», que yo he explica-do diciendo que se refería a la inevitable vuelta del éxtasis a la vida cotidiana, él, evidentemente, ve una alusión al amor físico. Y lo que nosotros hemos interpretado como una descripción del comienzo del amor (que debe empezar con el cuerpo), como un punto desde el cual alcanzar el éxtasis, él da por sentado que cons-tituye una invitación, *hic et nunc*, a complacer al cuerpo; y la noble línea 68: «Else a great Prince in prison lies», que describe la condición mortal del hombre, él, de alguna manera, la presen-ta como el clímax de la invitación carnal: el eterno ruego que el hombre individual, compadeciéndose de sí mismo, dirige a la mujer.

Ante tal sabiduría mundana gala, tal familiaridad con las se-culares estrategias de un seductor lleno de recursos (de un Val-mont en *Liaisons dangereuses*), ¡qué ingenuos parecerán mis co-mentarios de buena fe! No obstante, a veces ocurre que el candor es la manera más directa de llegar al entendimiento; sucede, sen-cillamente, que he optado por creer al poeta cuando, al principio, habla con la voz inconfundible de la verdad, de la belleza, y la realidad, del éxtasis espiritual: y si en efecto le creemos aquí, en-tonces no podemos ver una invitación a la carnalidad en la última parte, lo cual no podría significar más que la primera parte era una simple estratagemia. Y las líneas con su resonancia sincera y definitiva, «Wee see by this, it was not sexe, / Wee see, we saw not what did move?», ¿es este el tono de la hipocresía? Sospe-charíamos que el hablante sabría en aquel momento que el sexo en verdad se movía (¿o se movería?). Y ese testigo al que Donne recurre al final, «When we're to bodies gone», resulta increíble pensar que Donne recurre a él para que presencie el acto físico: aquel a quien el poeta ha descrito como «by good love ... grown all minde» (observese la altiva frase agustiniana *good love = amor bonus*).

No, sigo prefiriendo ver en nuestro poema una glorificación del verdadero éxtasis (carente tal vez de convencimiento artístico, por

la noble razón sugerida anteriormente) más que una tortuosa exhi-bición de altiva filosofía neoplatónica destinada exclusivamente a provocar el inevitable desenlace terrenal: Veo en ella, no un *argumentum ad hominem*, o, mejor dicho, *ad feminam*, sino, de acuer-do con el propio Donne, un «diálogo de uno», de, si lo desean, un monólogo de dos.

Hemos dicho que la sensibilidad judía —y creo que esto es tan válido hoy como en tiempo de los patriarcas— admite la coexistencia del cuerpo y el alma en la presencia de Dios, pero sin hacer ningún intento por fundirlos. Así, pues, no es sorprendente que un sensual epitalamio oriental que había encontrado acceso al canon bíblico judío, el *Cantar de los cantares* (ese «herrlichste Sammlung Liebeslieder, die Gott geschafften hat», como lo llamó Goethe), se transformase, mediante la exégesis cristiana, en un tra-tado alegórico de unión mística. Y es este tema místico el que en-tramos en el poema español *En una noche oscura*, que cabría describir como el *Cantar de los cantares* católico (ya que, efectiva-mente, saca su inspiración del cántico hebreo reinterpretado). Este poema, escrito alrededor de 1577, por el monje carmelita san Juan de la Cruz, es un ejemplo perfecto de la forma en que puede ha-cerse que el cuerpo sea artísticamente tributario de la experiencia mística. El santo católico trata nada menos que de la unión extáti-ca, no con un ser humano, sino con el divino, en términos que constantemente funden alma y cuerpo:

- 1 En una' noche oscura,
Con ansias en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada;
- 2 A oscuras y segura,
Por la secreta escala, disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!
A oscuras, y en celada,
Estando ya mi casa sosegada.

- 3 En la noche dichosa,
En secreto, que nadie me veía,

amor
de. conmovido

Ni yo miraba cosa,
Sin otra luz y guía,
Sino la que en el corazón ardía,
4 Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz del mediodía,
Adonde me esperaba
Quien yo bien me sabía
En parte donde nadie parecía.

5 ¡Oh noche, que guiaste,
Oh noche amable más que la alborada,
Oh noche, que juntaste
Amado con amada,
Amada en el Amado transformada!

6 En mi pecho florido,
Que entero para él solo se guardaba,
Allí quedó dormido,
Y yo le regalaba,
Y el ventalle de cedros aire daba.

7 El aire del almena,
Cuando yo sus cabellos esparcía,
Con su mano serena
En mi cuello hería
Y todos mis sentidos suspendía.

8 Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado;
Cesó todo, y dejéme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado.

Este poema, como han reconocido sus mejores comentaristas, el francés Baruzi⁴ y el español Dámaso Alonso,⁵ se divide en tres partes: el principio de la peregrinación del alma, estrofas 1-4; la llegada y el anuncio de la unión mística, estrofa 5; y la escena de la unión misma, estrofas 5-8. Con el fin de percibir el interior del

4. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 1931.

5. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942.

organismo poético, de nuevo empezaremos haciendo una «lista», como hemos hecho antes al explicar el poema de Donne. En él fue la secuencia de símiles lo que nos permitió penetrar en el procedimiento que utilizó el poeta para escribirlo; aquí, sin embargo, empezaremos con un detalle lingüístico trivial (a primera vista): partiendo del punto de vista de la utilización de los tiempos verbales, hagamos una lista de los pretéritos utilizados en nuestra breve narrativa, ya que es mediante ellos que se lleva la acción adelante; forman, como si dijéramos, el marco dramático, expresando un desarrollo ininterrumpido. Veremos que aumentan al final del poema: en la primera parte sólo hay *salí* (estr. 1); en la segunda parte (estr. 5) solamente *guiaste* y *juntaste*; en la tercera parte, además de *allí quedó dormido* en la estrofa 6, encontramos cinco pretéritos en la última estrofa, cuatro de los cuales corresponden a verbos que expresan movimiento corporal; la acción, como he dicho, se concibe en términos corporales. Este aumento culminante del número de tiempos dramáticos que se da hacia el final coincide, cosa extraña, con una disminución de la acción voluntaria o dinámica por parte de la protagonista: el alma amorosa que en la primera parte salió resueltamente y emprendió su peregrinación es, en la segunda parte, guiada por la noche, y es la noche la que une el alma con su Amado (que es pasivo: *quedó dormido*), con lo cual cesa todo esfuerzo; y en la última estrofa la actividad del alma es de gradual autoextinción: *cesó todo*. Este contraste entre la acumulación de tiempos dramáticos y el *smorzando* de las actividades que los mismos expresan es paradójica: el clímax de la acción se alcanza en la no-acción, en la recepción

6. Esta observación no la ha hecho Dámaso Alonso, que habla solamente de la «escasez de verbos» en la primera parte del poema (p. 184); según Alonso, si es que le he entendido correctamente, predominan las construcciones nominales.

Diría que, por no hablar de la última estrofa en la que los verbos indudablemente predominan, incluso en las tres primeras estrofas la fuerza de único verbo, *salí*, del cual, según el análisis de Dámaso Alonso, cuelgan todos los adverbios circunstanciales y paréntesis, aumenta bastante: el verbo principal no está «ausente»; al contrario, se hace sentir en el poder de sostenimiento que tiene, en el apoyo que presta a las frases nominales: el *salí* simboliza la tranquila fuerza de voluntad de esa alma que se abre camino hacia su meta, sin que la perturben la soledad y la noche.

de la invasión mística (que no puede ser más que un don de la gracia divina), en el autoaniquilamiento. El primer pretérito, *salí*, era un ímpetu motivado «con ansias en amores inflamada», por la abrasadora ansiedad de la llama del amor; el *dejéme* del final, aunque expresa abandono de sí misma, se funde inmediatamente en «dejando mi cuidado ... olvidado»: el cese de toda perturbación. La acción del poema español que empieza con un movimiento dictado por el dolor y por el deseo de aquietar este dolor termina con el logro de un olvido libre de dolor.

Después de haber visto el todo en perspectiva y observado las características salientes de su estructura, volvamos ahora al principio y analicemos por turnos las tres partes que hemos aislado.

En la primera estrofa, como ya he dicho, la palabra sobresaliente que empieza el movimiento del poema es *salí*. Sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿quién salió?, ¿quién es el protagonista del poema? Diríase que el participio *inflamada* (estr. 1), al que siguen *notada* y *más adelante amada y transformada* (estr. 5) indica un ser femenino; y dado que dicho ser habla de unirse a su *Amado*, tendríamos motivos para ver la acción en términos de un amor terrenal. ¡O este aspecto femenino es predicado solamente de ese ser espiritual, el alma (palabra que nunca se menciona en nuestro poema), concebida eternamente como femenina? Obviamente, esta ambigüedad es intencional por parte del autor, no solamente debido a su deseo de expresar en sentido figurado lo espiritual por medio de lo físico: es cierto también que, justamente porque la identidad del protagonista se presenta como evidente por sí misma, sin necesidad de elucidación, nos vemos atraídos inmediatamente a la atmósfera del que habla de su amor (de ella) y podemos compartir, sin hacer preguntas, su experiencia a medida que ésta va desarrollándose en el poema.

Volviendo de nuevo al *salí*: ¿de dónde fue esta salida?, ¿de qué fondo surge este súbito movimiento? Pero son sólo las primeras dos estrofas *tomadas conjuntamente* que nos dan este fondo; en efecto, tal como ha señalado Dámaso Alonso, estas dos estrofas deben tomarse como una sola oración (sin estar separadas por un punto, como se hace en todas las ediciones); contienen las mismas rimas y, si se estudian como una unidad, el período que las abre

mostrará ese *parallelismus membrorum* característico del modelo hebreo (el *Cantar de los cantares*, 3, 1-2). Compárense los paralelismos en

En mi lecho, por la noche,
busqué al amado de mi alma,
busquéle, y no lo hallé.

Mé levaté y di vueltas por la ciudad,
por las calles y las plazas,
buscando al amado de mi alma.
Busquéle y no le hallé.

y en nuestro poema:

En una noche *escura*,
Con ansias en amores *inflamada*,
¡Oh dichosa *ventura*!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa *sosegada*;

A *escuras* y *segura*,
Por la secreta *escala*, disfrazada,
¡Oh dichosa *ventura*!
A *escuras*, y en celada,
Estando ya mi casa *sosegada*.

Estas cadencias musicales, incluso como de baile, ayudan a situar nuestro poema en el clima del misterio bíblico, en el cual movimientos que parecerían erráticos al no iniciado son guiados por la Providencia. En la quietud de la noche oímos esos acentos misteriosos, apoyados, como si dijéramos, por *motivos-palabras* que se repiten con una consistencia que hace pensar en la continuidad de voluntad y propósito. Aquí las repeticiones no están destinadas a colocar un concepto bajo una claridad total mediante símiles siempre nuevos, como lo estaban las de Donne; en vez de ello, nos encontramos con unos cuantos motivos-palabras muy sencillos que se repiten parsimoniosamente con sólo una ligera variación: a decir verdad «¡Oh dichosa ventura!» se repite sin ningún cambio, igual «que estando ya mi casa sosegada»: estos motivos establecen

la homología de las dos estrofas. Otra vez en la secuencia en *una noche oscura* — *a oscuras y segura* — *a oscuras y en celada* encontramos una palabra (*escuro*) repetida tres veces, mientras que en la oración *sin ser notada* — *secreta escala disrazada* — en *celada* tenemos solamente afinidad temática, pero afinidad al fin. No es que haya siempre un *eco* musical; pueden oírse suaves contrastes: es un alma agitada por la pasión la que sale de la casa envuelta ahora en el silencio (*inflamada* — *sossegada*); la oscuridad de la noche (*a oscuras*) está en oposición a la seguridad del propósito (*segura*). Y el hecho de que *ventura* rime con *segura* sugiere también una contradicción, aunque ésta es atenuada por el hecho de que a la aventura se la califique de *dichosa*. La decisión del alma es, en efecto, una *aventura* hacia lo desconocido, una *aventura*, no en el sentido trivial que hoy se da a la palabra (una interrupción caprichosa de la vida cotidiana), sino en el sentido en que se ha dicho que en la Edad Media la totalidad de la vida era una aventura: la aventurada búsqueda, por parte del hombre, del *avvenimento* de lo divino. El alma que aquí ha decidido encontrar lo divino se ha comprometido en una aventura existencial y el epíteto *dichosa* nos asegura que el ser divino le dará respuesta. Y la palabra *escala*, con su connotación de altura, es el símbolo del desarrollo del alma hacia arriba (podemos recordar la mística escalera de san Bernardo de Claraval).

Las dos estrofas siguientes también deberían tomarse conjuntamente (aunque nadie más ha hecho tal sugerencia) debido a las mismas rimas en *-ía* y también debido a un discreto paralelismo que las recorre. Aquí volvemos a encontrar la alternancia de motivos que nos asegura el continuo fluir del poema: las palabras *dichosa* y *secreta* de la estrofa 2 reaparecen; «sin ser notada» de la estrofa 2 es continuada por «nadie me veía», y «en celada» por «en parte donde nadie parecía». También podemos anotar que en este par de estrofas el único verbo principal es el imperfecto *guia- ba*. Una vez tomada la decisión y anunciada dramáticamente por el pretérito *salí*, la acción puede calmarse para convertirse en un ritmo tranquilo, seguro, prolongado, que sugiere firmeza de dirección. Y advertimos un tono nuevo de serenidad y claridad: «en una noche oscura» ha dado paso a «en la noche dichosa»; la noche

se ha transformado ahora en un medio familiar en el cual el alma conoce su camino. En esta oscuridad aparece una luz que brilla desde el corazón; y esta luz nos es presentada negativamente la primera vez («sin otra luz ... sino la que ...»), como si, con ello, se la hiciera surgir de la oscuridad. Es este brillo lo que guía el alma (*guía - guiaba*) con mayor certeza que la luz del mediodía. Y con la primera línea de la estrofa 4 se sugiere un estallido de dichoso alivio: «aquesta me guiaba». Del laberinto de la tercera estrofa, que sugiere el movimiento del alma mientras se abre paso a tientas en las tinieblas, surge, como un claro, la guía segura; la luz portentosa, que al principio se nos sugirió tentativamente (negativamente, como hemos dicho) en una cláusula dependiente, ahora, en la cláusula principal, es saludada abiertamente: *aquesta...* De esta manera se permite a la estructura oracional traducir el progreso consistente del alma que se ha esforzado, alentada por una esperanza interna (*segura - dichosa*), hasta que ahora su luz interior brilla a su alrededor, más allá de ella, hacia el objetivo, ya bien claro (*adonde*), hacia ese alguien (*quien*) cuya morada conoce intuitivamente («Quien yo bien me sabía / en parte donde na... ? parecía»). Aquí tenemos la idea de un conocimiento secreto, exclusivo, del mismo modo que antes se hicieran sugerencias de un viaje secreto, clandestino (la escalera mística estaba «camuflada», *disrazada*). Puede que en última instancia este motivo de amor subrepticio sea un vestigio de los convencionalismos sociales de la poesía amorosa de los trovadores,⁷ pero con Juan de la Cruz ha adquirido un sentido místico; dado que el místico cristiano representa la más alta evolución de la creencia cris-

7. Cf. la exposición didáctica de este convencionalismo en pasajes provenientes antiguos tales como:

Fals amador mi fan gran destorbier,
Car son janglos, enojos, mal parlier;
Mas ieu pero tenc la dreita carrau
E vauc avan suavet e a frau.

Qu'eu l'auzi dir en un ver reprovier:
Per trop parlar creisson maint encombrier;
Per qu'eu m'en cel a tot homen carrau.

He escrito en bastardilla las expresiones en provenzal antiguo que anuncian las de Juan de la Cruz; la senda solitaria del alma amante que tranquilamente vaga hacia su meta segura ya está anticipada aquí.

tiana en un Dios personal, que condiciona el alma inmortal del hombre, como ésta, a su vez, presupone a Dios, el alma *mística*, entonces, puede afirmar su conocimiento de ese Dios individual, por así decirlo, como su posesión *personal* en el aislamiento, incluso en el secreto. Con estas últimas líneas la peregrinación ha llegado a su fin: con la alusión a *quien* (ese pronombre ambiguo que afirma a un individuo sin revelar su identidad). Más adelante, este individuo amado al que aquí se alude mediante el *quien* aparecerá como *amado* (l. 4, estr. 5) y finalmente como *el Amado* (en la línea siguiente).

Mediante la técnica de la variación musical y de un desplegamiento sintáctico gradual, se nos ha conducido de la *noche oscura* a la luz que brilla más que el día, de la soledad al encuentro con El que es el objetivo divino, de lo que los griegos llamarían *στέγησις* ('privación') a *ἔξις* ('posesión'). Estos son básicamente términos de la lógica y de hecho la idea de privación, de ausencia de características positivas, la encontramos expresada por elementos gramaticales negativos como *sin*, *nadie*, *ni... cosa*, *sin*, *nadie*, que conducen a los positivos *aquesta* y *quien*, a la realización: «no ver nada» conduce a ver al Amado. El misticismo, a decir verdad, sienta la privación, la renuncia y la purgación, como el punto desde el cual se parte. La realización: ampliando el principio cristiano según el cual no tener es en última instancia tener, que solían cerrando los ojos al mundo exterior se ve verdaderamente (los ojos del corazón, *oculi cordis*, son más penetrantes que los ojos de los sentidos), y que la luz del corazón brilla con más esplendor que cualquier otra luz.

Y ahora comprendemos las jubilosas exclamaciones con las que empieza la siguiente parte (que consiste en una sola estrofa):

8. Para este concepto nada clásico y nada platónico de la oscuridad, cf. el artículo magistral de Rudolf Bultmann, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum», *Philologus*, XC VII (1948), pp. 1-35, que da la pérdida del concepto clásico griego de la luz de la decadencia de la *polis* griega: mientras que en la Grecia clásica la luz del día era considerada no sólo el medio perfecto de orientación, sino también una fuente primaria de iluminación mental, en posteriores religiones misteriosas, el hombre, que se había vuelto dualista y había perdido la confianza en la luz del día, pensaba que el conocimiento supremo le es revelado solamente por la intervención de

¡Oh noche, que guíaste,
Oh noche amable más que la alborada,
Oh noche, que juntaste ...!

También aquí hay una paradoja: «noche que guíaste». Es más natural pensar que lo que guía es la luz; pero, como sabemos, la noche se ha transformado en luz (*στέγησις* aparece en el esplendor de *ἔξις*). Y esta noche radiante también ha «juntado» (*junte - juntaste*). Este *juntaste* es el clímax de la secuencia *guíaba - guíaste - juntaste*; ya hemos observado que en «aquesta me guiaba» había un tono nuevo de tranquilidad (el ímpetu de la fuerza de voluntad, anunciada originalmente por *sali*, ha remitido, al doblegarse el alma ante la luz interna); ahora con «¡oh noche que juntaste!» el hecho de guiar se ha convertido en algo plenamente seguido y la iniciativa pasa de la luz del corazón a la *noche* misma; y es sólo la noche la que produce la unión. Este símbolo poético de la noche, como la mediadora del matrimonio espiritual, es original de Juan de la Cruz, como ha señalado Baruzi, el cual haría también una distinción entre el *símbolo* de la noche tal como se emplea en nuestro poema y la *alegoría* de la noche tal como la encontramos explicada en los comentarios en prosa de nuestro autor.⁹ Puesto que, mientras la alegoría consiste en un juego intelectual en el cual se hace que una serie de cualidades fijas pertenecientes a un reino se correspondan a una serie de cualidades fijas pertenecientes a otro reino (de manera que en cualquier fase es posible una «traducción» literal), un símbolo representa una identificación emocional de un complejo de sentimientos con un objeto

poderes supremos que brillan en la oscuridad. En los textos gnósticos se dice de la luz del día que es «luz oscura»; Plotino sólo en la visión extática reconoce la «luz verdadera»; Dionisio el Areopagita habla de la «oscuridad divina». Al templo griego que se alza en plena luz del día y cuyos detalles son claramente perceptibles por el creyente que se halla ante él, lo contrasta Bultmann con la sombría iglesia cristiana que priva al creyente, que se encuentra dentro de ella, de la luz del día, al mismo tiempo que para él debe encenderse una luz artificial, una imagen de inspiración divina que invade su corazón. Los místicos cristianos amplían a propósito las opiniones de Dionisio sobre la oscuridad divina.

9. No creo, por ejemplo, que en las estrofas 1 y 2 tengamos que ver con «dos» noches: *noche de los sentidos*, *noche del enternamiento*.

La *noche amable* que figura como la esencia básica de la unión, de la transformación de la *amada* en el *amado*, es aludida de hecho en la línea 2 de la estrofa 5 con las palabras «amable más que la alborada». Aquí podemos ver una continuación del motivo (estrofa 4) «más cierto que la luz del mediodía», en el que se invierte la evaluación normal de la noche y el día. La alabanza que se dedica a la noche a expensas del día también es completamente contraria a la tendencia de los himnos cristianos, que saludan a la estrella matutina o al canto del gallo como anuncio de que los poderes de las tinieblas y del mal han sido derrotados por los del bien. Tampoco, obviamente, hay que comparar nuestro apóstrofe: «¡oh noche amable más que la alborada!» con el «o vere beata nox!» de la liturgia del Sábado Santo, que prepara al creyente para la más importante, la supremamente importante, resurrección del Señor, que tendrá lugar el Domingo de Pascua. Quizá la inspiración poética proceda no sólo de la tradición general del misticismo cristiano (véase nota 6), sino también (otra vez) del género trovadoresco denominado el *alba*, en el que tan a menudo la gloria de la noche, la noche del amor, es ensalzada con menosprecio del *alba*.¹² La situación dramática, por supuesto, no es la misma: no hay apostado en la torre ningún guardia amistoso que advierta a los amantes (a menudo en vano) del peligro del *alba* que se aproxima, pues aquí los amantes no tienen por qué tener peligro alguno.

Y aquí convendría comentar que la metamorfosis mística tal como la describe Juan de la Cruz (la *amada* uniéndose al *Amado* en uno) no entraña ninguna transformación complementaria (*Amado* > *amada*); es decir, ninguna igualdad entre los amantes, como sucedía en el caso de Donne. El amor que Donne describe, incluso en un plano espiritual, sigue siendo el amor que jamás invitaría a una interpretación metafórica de la unión con el divino, debido a este concepto (muy moderno) de la igualdad básica entre

12. Cf. la escena en *Llibre de Amich e Amat*: «Cantaven los aucells l'alba, e despertà's l'amic, qui es l'alba; e los aucells feniren llur cant, e l'amic morí per l'amat, en l'alba», donde el escribillo en prosa l'*alba* indica la situación original.

externo que, una vez conseguida la identificación inicial, produce imágenes siempre nuevas, con su propio ritmo y su propio desarrollo, no siempre traducible. El símbolo se despliega continuamente ante nosotros en el tiempo, mientras que la alegoría, una vez desarrollada, queda fija para siempre, al igual que la relación de sus detalles. La alegoría del amor en el *Roman de la rose* puede traducirse paso por paso; por ejemplo, la rosa se caracteriza por las espinas, por un olor delicioso, etc., y son obvias las implicaciones alegóricas de todo ello. Pero la cruz de Cristo es un símbolo: una vez el sufrimiento de Cristo ha quedado simbolizado por este particular instrumento de tortura hecho de madera, una vez Cristo ha «tomado la cruz sobre sus espaldas», esta cruz puede convertirse, con el tiempo, en la «balanza» en la que se pesan los pecados del mundo, el «árbol» de la vida que vence a la muerte, la «lira» de Orfeo, etc. Y con Juan de la Cruz la noche es un símbolo de igual modo intraducible, generador de situaciones y emociones nuevas que deben ser entendidas a medida que se despliegan en el tiempo: primero era solamente el medio en el que el alma solitaria emprendía su aventurado viaje; ahora se ha convertido en la guía y (aquí no hay ninguna «traducción» posible) hasta el mediador entre el Amante y el Amado. De hecho, la noche misma es atraída a la atmósfera de *amar*: «noche amable». Quizá se sugiera una ecuación entre la noche y el amor; ciertamente es el amor lo que une a los amantes y, sin embargo, de la noche se ha dicho: «¡oh noche que juntaste...!». Luego, noche = amor. Y, junto con *amado* y *amada*, nuestra *noche amable* forma un triángulo (implicando la relación trino y uno).¹⁰ Las tres variaciones de la raíz *amar* simbolizan esta alquimia mística.¹¹

10. El recurso de indicar la reciprocidad del amor mediante la repetición de la raíz *amare* es muy conocido desde la línea de Dante que dice: «Amor che a nullo amato amar perdona».

11. Cf. *Llibre de Amich e Amat*, de Ramon Llull, donde la relación entre los protagonistas (el alma y Dios) se expresa de forma parecida por medio de dos variaciones de la raíz *am*, aunque el «símil marital» no resulta igualmente claro, debido al género masculino de ambos nombres. Cf. también en el *Romançe I* de Juan de la Cruz las palabras parecidas que se emplean para describir a la Trinidad: «... tres personas y un amado / entre todos tres había. / Y un amor en todas ellas / y un amante las hacía; / y el amante es llamado / en quien cada cual vivía ...».

los dos amantes. Si nuestro poeta católico es capaz de utilizar el amor humano como figura del amor por el divino, es porque el mismo amor humano, según la tradición secular, no entraña ninguna igualdad: la amada se somete al amado.

Hemos tratado la estrofa 5 como representante de la culminación lírica del poema, interpretación corroborada lingüísticamente por la secuencia de tres apóstrofes a la noche. Este estilo exclamatorio ya ha sido anunciado por la repetición de «¡oh dichosa ventura!», insertada parentéticamente. Pero ahora la nota exultante llega a un *épanouissement* pleno y se expresa mediante una pauta que en la liturgia judeocristiana (no se encuentra en la liturgia pagana según Edouard Norden), se reservaba para dirigirse a la deidad: un vocativo, seguido por cláusulas relativas que describen los triunfos o los favores de Dios, las cuales, a su vez, suelen ir seguidas por la petición de más favores¹³ (aunque, en nuestro poema, no puede desearse ningún favor divino más; el alma desea solamente verter su gratitud al poder carismático del amor).

Vemos ahora la escena de la *unio mystica*: con las primeras líneas de la estrofa 6 nos damos cuenta inmediatamente de una quietud y una compostura nuevas, tras las notas exultantes y resonantes de la estrofa precedente. Observemos primeramente la palabra *(pecho)*, palabra que puede tener tanto un significado moral (en este caso, tal vez «corazón») y, por supuesto, un significado físico.¹⁴ Seguramente la línea 2 debemos entenderla en el sentido moral: «que entero para él solo se guardaba», línea que por primera vez hace explícita la motivación, la motivación monogámica, de la peregrinación: de aquel *salí* que al principio pudo parecer impulsado por la pasión súbita, pero que ahora se nos revela como nacido de una arraigada fidelidad al ser divino. Y sin embargo, con el «pecho florido» de la primera línea no podemos dejar de obser-

13. Cf. en la *Chanson de Roland*, líneas 2.384 ss.: «Veire Paterne, ki unkes ne mentis / Seint Lazaron de mort resurrexis / E Daniel des leons guarais, / Guaris de mei l'ame de tuz perilz ...!».

14. Este doble sentido fue posible solamente mediante la colocación de la palabra singular *pecho* en lugar de «entre mis pechos» del *Cantar de los cantares*. Obsérvese también que en el poema hebreo es del Amado de quien emanan los perfumes «es mi amado una bolsita de mirra, que descansa entre mis pechos» (*Cantar*, 1, 13).

var una sugerencia de sensualidad; aquí el alma separada del cuerpo a la que hemos venido siguiendo en su avance adquiere un cuerpo místico. La frase preposicional «en mi pecho florido» tal vez nos recuerde las frases parecidas de «en una noche oscura» y «en la noche dichosa»: el marco del fondo de la noche oscura da paso a ese pecho perfumado por las flores sobre el que reposa el Amado: «En mi pecho florido ... allí quedó dormido».

Pero este *allí* («sobre mi pecho, *allí* descansó»), en este adverbio lógicamente superfluo, algo idiomático, ¿no advertimos una insistencia emocional ('allí, en este lugar') como si se tratase del pecho de un objetivo alcanzado... por el Amado? Hasta ahora hemos tratado la peregrinación solamente como si fuese la lucha que libra el alma en pos de su meta. Y quizás al describir su esperanza hayamos pasado por alto, demasiado a la ligera, la referencia que en la estrofa 4 se hace al amado que esperaba en el lugar de la cita. A estas alturas en la palabra *(allí)* ya podemos captar la delicada sugerencia del anhelo placido, firme, que el ser divino alberga por el alma humana,¹⁵ cuya liberación del ansia se expresa ahora en el *allí* suavemente culminante (sin duda eco de esa *aquesta*, ese suspiro de alivio con el que la amada saludó a la luz que la guiaba).

Allí duerme el ser divino: Y es mientras él duerme que el alma conoce su arrebat místico final (que no se describe hasta la última estrofa). Este sueño de Cristo, ¿cómo hay que entenderlo? (Los críticos, todos los cuales guardan silencio a este respecto, debieron de pensar únicamente en el amado del *Cantar de los cantares*, al que se muestra «como un manoj de mirra, que yace entre mis pechos»; pero allí no se dice que esté durmiendo). La única sugerencia que me parece satisfactoria es la sagrada leyenda medieval del unicornio, el cual, como símbolo de Cristo, se duerme sobre el perfumado pecho de una virgen. Visto sobre este fondo, el *pecho florido* «que entero para él solo se guardaba» adquiere un significado especial. Y en la escena idílica centrada en el ser divino en reposo se mitiga toda actividad, se hace callar a todos los parti-

15. Cf. en el *Cantar de los cantares*, 7, 11: «Yo soy para mi amado, y a mí tienden sus anhelos».

cipantes: la divinidad, el alma humana, y la Naturaleza, representada esta última por los cedros (que sugieren un paisaje bíblico) suavemente acariciados por el aire. La cualidad idílica de la escena se ve realzada por la repetición de la conjunción *y*, que da a entender una ternura sin fin: («y yo le regalaba / y el ventalle de cedros aire daba»). La palabra *aire* se repite en la primera línea de la estrofa siguiente; nos parece estar todavía en la misma atmósfera suave, arrullada por la leve brisa, que tal vez juguetea con el cabello del Amado que la Amada extiende al aire. Pero no nos dejamos engañar; es el «aire del almena» (*almena*, la palabra española de origen árabe, da a entender un castillo medieval con su torre). ¿Acaso esto no sugiere guerra, un ataque súbito, flechas hostiles? Dámaso Alonso no ha advertido esta nota militar: para él la torre es un lugar de agradable refugio al que los amantes han subido, para gozar, según él, del aire que sopla dulcemente entre los torreones.¹⁶ Pero que sea el sentido común quien decida entre estos dos cuadros contradictorios que dos intérpretes han evocado: ¿son los cedros, incluso los del Líbano, lo bastante altos como para llegar a los torreones? Y las azucenas de la última estrofa: ¿crecerían en la torre? No, sin duda los amantes están al *pie* de la torre (entre las azucenas), bajo los cedros.

Y desde esta torre provista de torrecillas algo golpea y hiere

16. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 70, sugiere que *almena* la tomó Juan de la Cruz de la *Egloga segunda* de Sebastián de Córdoba, en la que transformó en *égloga a lo divino* de Garcilaso: en este poema el desesperado Silvanio, que había sido abandonado por su Celia, visita una torre: «Allí (!) en otras noches de verano había gozado los favores de amor de su Celia, y allí, sentido «entre almena y almena», recuerda «las noches de verano al fresco viento». Pero solamente las dos frases citadas en último lugar se encuentran en el original de Sebastián de Córdoba, y la frase que empieza con «allí en otras noches» no tiene apoyo en aquel poema: porque Sebastián de Córdoba dice claramente: «Mis ojos el lugar reconocieron, / que alguna vez miré, de allí contento, / los favores de amor que se me dieron»; dicho de otro modo, el sitio donde tuvieron lugar las anteriores escenas de amor no es la torre, sino un lugar que el amante contempla desde lo alto de la torre. Y, en todo caso, la *almena* de «En una noche oscura» no tiene absolutamente nada que ver con el «entre almena y almena» de la escena totalmente distinta que describe Sebastián de Córdoba. El deseo de encontrar eslabones perdidos entre Garcilaso y Juan de la Cruz hizo creer al historiador literario en una semejanza de situaciones de la que no hay pruebas en los textos.

(*bería*); este algo, aunque ningún otro crítico lo haya sugerido, tiene que ser *la flecha del amor*, la flecha que se clavó en Santa Teresa, en la escena que la estatua de Bernini nos ha hecho conocer gráficamente. Nuestra escena, desde luego, no debemos imaginársela de forma tan concreta, tan plástica, ni con semejante efecto desgarrador; la flecha que da en el cuello desprotegido sigue siendo el aire solamente, y golpea suavemente «con su mano serena», pero da en el blanco y deja la muerte dulce a su paso. Este es el momento de éxtasis y aniquilamiento («todos mis sentidos suspendía»), el conocido estado «teopático» que experimentaron todos los místicos y que ellos mismos con frecuencia describieron como una mezcla de dulzura celestial y dolor penetrante.¹⁷ Y la mano serena que hiere sugiere una atrevida personificación que, sin embargo, no acaba de materializarse: el «aire del almena» no se solidifica convirtiéndose en una figura de contornos definibles (y mucho menos en la figura del alegre Cupido de Bernini): sigue siendo esa atmósfera vaporosa de un Murillo. Es un agente intangible, inmaterial, que, mediante una actividad imperceptible, produce el efecto culminante, mientras Cristo duerme. ¿Es este aire que hiere serenamente un símbolo del Espíritu Santo, al que a menudo, en los comentarios de Juan de la Cruz, se compara con el aire (cf. la relación del *latin spiritus* con *spirare*, es decir, «respirar»)? Quizá no podamos albergar ninguna esperanza de penetrar en el velo de misterio con el que el santo español ha querido a un tiempo ocultar y revelar el misterio de la actividad inactiva, la actividad, parecida a la Naturaleza, de la deidad.

Vemos ahora la última estrofa, de la que cabe decir que expresa acústicamente la extinción gradual de la vida: un amor-muerte. Incluso antes de llegar a esta estrofa nos hemos enterado

17. Cf. el poema de Crashaw *In memory of the Virtuous and Learned Lady Madre de Teresa*: «Oh how oft shalt thou complaine / Of a sweet and subtle paine? / Of intollerable joyes? / Of a death in which who dyes / Loves his death, and dyes againe, / And would for ever so be slaine! / And lives and dyes, and knows not why / To live, that he still may dy». El mártir místico que «ama su muerte» no debe ser confundido con el «amante de la muerte» Richard Wagner, de quien hablaremos más adelante. Debe tenerse presente también que el poema de Crashaw es una eulogía de Santa Teresa, no una reconstrucción de sus experiencias místicas.

de que todos los sentidos quedaban suspendidos, como también deben quedarlos los nuestros: las sensaciones excitadas anteriormente (el olfato [las flores], el tacto [el aire]) ahora están adormecidas; la vida de los sentidos, que alcanzó su máxima intensidad en la unión mística, retrocede; el poeta ha estimulado los sentidos solamente para que nos diéramos cuenta del erotismo *espiritual* experimentado por el alma mística que *abandonará* la vida de los sentidos. Y este estado de privación o *στέρησις* queda simbolizado muy acertadamente por las azucenas inmaculadamente blancas, que se perfilan delicadamente sobre el alba, que carece de un color positivo (a diferencia de la granada de la escena de amor del *Cantar de los cantares*); el místico de la Umbria Jacopone da Todí dice del alma mística sumergida en el mar de Dios: «en bendí va notando / belleza contemplando la qual non ha colore» ('todo su sentimiento nada en dulzura: contempla una belleza que no tiene color').¹⁸ La sugerencia de una nada beatífica, de un gradual y leteo olvido de uno mismo se consigue en nuestro poema mediante la combinación de dos recursos: se nos ofrece un cuadro de relajación corporal que conduce a la extinción física (*reclíne mi rostro, déjeme*), junto con un efecto acústico de conjuro arrullador, producido por la repetición monótona de sonidos. En cuanto a lo primero, *el rostro reclíne* sugiere claramente lo físico; *dejéme* da a entender tal vez una mezcla de lo físico y lo espiritual; mientras que, por supuesto, *dejando mi cuidado* describe puramente un estado del alma. El aspecto psíquico-físico y el activo-inactivo de la experiencia mística no podría expresarse de mejor forma que por medio de este ambivalente *dejar*. En cuanto a los recursos acústicos, cabe señalar las dos variaciones del verbo *dejar* (*dejéme - dejando*), y las dos de *olvidar* (*olvidéme - olvidando*), y especialmente la repetición de la rima en *(éme) (quédéme - olvidéme - dejéme)*, que sugiere un gradual hundimiento en el abismo del olvido. Y en las frases «*dejéme, / Dejando mi cuidado / Entre las azucenas olvidado*», que ofrecen una cadencia final, prolongada,

18. Doy por sentado que la mención de *alborada* en la estrofa 5 (en contraste con «estando ya mi casa sosegada») está destinada a prepararnos para un ulterior avance en el tiempo: para la llegada del alba (momento en que la palabra seguirá siendo algo borrosa).

tenemos una transición del acto de abandonar el mundo al estado resultante de este acto: el olvido alcanzado. En la palabra final, *olvidado*, se nos presenta este estado como un hecho consumado que ha debido de tener lugar antes, de manera que la hemos realmente llegamos a la palabra *olvidado*, sabemos que la hemos dejado atrás. El alma ya *está* resuelta en Dios. Y este «ya», el adverbio temporal que yo veo implícito en *dejando*, es la contraparte al ya explícito de las primeras estrofas («estando ya mi casa sosegada»): desde el principio al final del poema se nos recuerda el avance de la experiencia mística en el tiempo.

Juan de la Cruz ha podido transcribir la línea ininterrumpida, la parábola de esa experiencia en su evolución desde la enérgica búsqueda del autoaniquilamiento, desde la acción humana a la divina; y este es un poema corto de ocho estrofas (como si el poeta quisiera dar a entender que lo que sucedió con tal intensidad no puede medirse con relojes inventados por el hombre), un poema en el cual el misterio se presenta con la mayor claridad y sencillez (como si pensase que su experiencia, que sólo puede darse a los elegidos, tiene, pese a ello, una cualidad límpida que hasta un niño podría entender).

Porque, a diferencia de un místico alemán como Jacob Böhme, que recurre a la acuñación de palabras nuevas en su intento de expresar lo inexpressable, añadiendo el misterio de las palabras a la experiencia misteriosa, nuestro poeta, siguiendo la sobria tradición latina de todo lo que sobre religión se ha escrito en lenguas romances, se contenta con el acopio de palabras que ya le es dado por el lenguaje y, hasta aquí, se limita a un número restringido. Al mismo tiempo, no obstante, multiplica, mediante la repetición, la variación y la disposición sintáctica, la densidad del tejido de interrelaciones semánticas, resucitando los recuerdos (recuerdos del alma y de la carne) que están latentes en los réminiscences populares. Así, aunque el poema contiene solamente palabras españolas de uso corriente que los españoles de hoy pueden comprender tan bien como los del siglo XVI (con la posible excepción del galicismo *ventalle*, 'abanico'), estas palabras están dotadas de una profundidad mística que las hace parecer nuevas (aunque, con todo mi respeto al señor Shapiro, son las palabras antiguas).

Y de nuevo tenemos una sugerencia de profundidad aparejada con sencillez en la musicalidad fácil, pero en modo alguno trivial, de nuestro poema. Éste está escrito en la métrica de la *lira*, esa forma solemne, parecida a la oda, que, sin embargo, se hace cantable gracias al predominio de una rima en cada estrofa, en nuestro poema una rima femenina por medio de la cual la musicalidad del verso español se ve aún más realzada; tampoco las consonantes que hay en estas rimas bislabas, principalmente fricativas evanescentes [-ð- y -ð-], menoscaban el carácter vocálico de este lenguaje, sino que más bien sugieren el suave respirar del *aire del almena*.

Cabría decir que, en la poesía mística de Juan de la Cruz, pudiese verse un alejamiento de la lírica renacentista española respecto de su carácter culto y verbalmente adornado,¹⁹ tal vez por influencia de la sublime poesía lírica del *Cantar de los cantares*, el cual, a su vez, encontramos desensuado en el caso de Juan de la Cruz: el mundo sensual del citado epitalamio se ha convertido, en manos de nuestro autor, en una región intermedia situada entre el reino de los sentidos y el del alma.²⁰ Semejante mezcla poética fue posible para un poeta en el que el ideal poético renacentista de belleza y claridad externas se ha encontrado con la tradición del misticismo medieval centrado en la contemplación hacia adentro.

Con todo, puede que debamos enfrentarnos con un problema importante antes de dejar este poema: la expresión de la experiencia mística de un modo que atrae al reino sensual, la presentación del amor místico en términos que podrían interpretarse como descriptivos del placer erótico. ¿Acaso no es esto sacrilego? ¿Acaso no es el subverso pagano del catolicismo lo que aquí aflora a la superficie?²¹ Mientras escuchaban mi explicación, muchos de

19. Dámaso Alonso ha contrastado las *epitheta ornantia* de Garcilaso con los nombres sin epíteto de Juan de la Cruz.

20. Una expresión como «ninfas de Judea» en otro poema de San Juan demuestra bien la convergencia de las dos tradiciones poéticas.

21. Creo que los españoles sienten más que otras naciones la parte carnal de la personalidad de Cristo, y que de las tres personas divinas tienen a poner más de relieve la segunda («verbum caro factum»). De ahí su glorificación mística de la sangre, que de alguna manera les recuerda la sangre de Cristo. Es un error adscribirles un culto pagano de las deidades sensuales; son cristianos por cuanto lo sensual les recuerda el descenso de la deidad a la carne.

ustedes se habrían hecho estas preguntas de modo más o menos explícito, ya que en nuestra época, a la que no le han sido dados muchos genios religiosos, la experiencia psicofísica o teopática del santo no es evidente de por sí. Yo diría sencillamente que la descripción del acontecimiento místico en términos físicos proporciona un efecto gráfico de *realidad* que de otra manera tal vez no se hubiese conseguido. También aquí, aunque en otro sentido, el cuerpo hace las veces de «aleación» necesaria: la que da concreción a la emoción impalpable. El valor documental de nuestro poema debemos aceptarlo con reverencia. Realmente aquí la belleza es verdad y la verdad belleza: la *belleza de la descripción del místico* atestigua su veracidad y la evidencia con la que ese acontecimiento se desarrolla ante nosotros en el tiempo es indudable: sabemos que este acontecimiento *ha ocurrido*. Recuérdese que la capacidad de dar la evidencia de la carne y del desarrollo temporal a la experiencia espiritual la encontramos por primera vez en el mayor de los poetas medievales, Dante, el cual, en lugar de alegorías temporales de la Amada perfecta, colocó la imagen gráfica de una Beatrice que realmente anda, sonríe, suspira, dentro de un poema que tiene un principio, una mitad y un final²² (a diferencia del «Éxtasis» de Donne, donde nos vimos lanzados de nuevo a la alegoría intemporal anterior a Dante). La lírica moderna, incluso la de carácter mundano, está en deuda con poetas religiosos como Dante y Juan de la Cruz por la evidencia (evidencia de la carne y evidencia del tiempo) que han dado para siempre a la descripción del sentimiento interno.

Pasemos ahora a nuestra tercera visión poética del éxtasis, para lo cual estudiaremos la escena del *Liebestod* de Isolde del final de *Tristan und Isolde*, el «drama musical» de Richard Wagner.

Puede ser que a primera vista esta elección resulte sorprendente, ya que siempre se ha considerado que el texto de Wagner necesitaba de su asociación con la *música*, ese arte que por defi-

22. Esta diferencia la señaló E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*.

nición trasciende las palabras. Y es verdad que aquí el «texto» de nuestra *explication de texte* deberemos arrancarlo del contexto con el que debía estar fundido para siempre. Sin embargo, dado que el mismo Wagner ha incluido el texto de todas sus óperas en sus obras completas, dando así a entender que su poesía, se- parada de la música, soportaría el examen, está justificado que lo analicemos críticamente. Y quizá sea en el caso de un poeta así, cuyos textos oímos normalmente mezclados con una música em- briagadora, o ahogados por ella, cuando más necesaria resulte la interpretación filológica de las palabras.²³

El escenario es un elevado acantilado de Bretaña desde el que se contempla el océano, donde vemos a Isolda junto al cadáver de Tristán, al que ha encontrado demasiado tarde. En su monólo- go dirigido a Marke, Brangäne y Kurwenal, y que será seguido por su transfiguración y muerte, hay variaciones respecto de las palabras de la escena de amor del segundo acto: en efecto, el mo- nólogo se canta siguiendo la misma tonada, el melodioso motivo *Liebestod*, que los instrumentos desarrollan orgiásticamente, que en la partitura es la contraparte de la monodía del *Sehnsuchtsmo- tiv*, chirriante y discordante:

Mild und leise
wie er lächelt
wie das Auge
hold er öffnet:
5 seht ihr, Freunde,
säh't ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er nimmig
10 immer mächt'ger
Stern-umstrahlet
hoch sich hebt:
seht ihr, Freunde,
säh't ihr's nicht?

23. Thomas Mann en su ensayo sobre Wagner (*Leiden und Grösse der Meister*, Berlín, 1935, pp. 89 ss.), ensayo al que recurriré con frecuencia en el siguiente comentario, ha citado nuestro pasaje como ejemplo de excelente oficio: el equivalente alemán de la poesía de los *paradis artificiels* de Baude- laire y Poe.

En la comparación que hace Mann entre Wagner y otros grandes escri- tores del siglo XIX encuentro a faltar el nombre de Víctor Hugo, con cuya *Légende des siècles* pueden compararse los mitos inventados por Wagner, exceptuando el procedimiento adoptado por éste consistente en limitarse a los mitos germánicos medievales; en esto es más bien compañero de «poetas filológicos» alemanes de dudoso valor, tales como Felix Dahn.

15 Wie das Herz ihm
muthig schwillt,
voll und hehr
im Busen quillt;
wie den Lippen
20 wonnig mild
süsser Athem
sanft entweht:-
Freunde, seht-
fühlt und seht ihr's nicht?
25 Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend
30 Alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
auf sich schwingt,
in mich dringt,
35 hold erhallend
um mich klingt?
Heller schallend,
60 höchste Lust! *

mich unwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Dürfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich athmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen,
süss in Dürfen
mich verhauchen?
50 In des Wonneerees
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
55 in des Welt-Athems
wehendem All-
ertrinken-
versinken-
unbewusst-
60 höchste Lust! *

Es con la muerte de Tristán que la moribunda Isolda queda unida en un éxtasis que señala la separación definitiva del alma

* ¡Qué suave y dulce sonrisa! ¡cómo abre graciosamente los ojos! Vedle, amigos, ¿no le veis? ¡Cómo brilla con luz siempre más clara! Cada vez más amable se levanta despidiendo los rayos de luz de las estrellas; vedle, amigos, ¿no le veis? Se hincha su corazón, brota en su seno un manantial abundante y majestuoso; de sus labios se escapa suavemente su aliento dulce y delicioso... amigos, ved... ¿no le percibís, no le veis?... ¿Yo sola oigo esa melodía tan admirable y misteriosa, deliciosamente lastimera, que todo lo dice, dulcemente consoladora, que partiendo de él me arrebata consigo y me penetra; y hace resonar en torno mío sus ecos graciosos? ¡Esos más claros sonidos, que corren a mis oídos, son las ondas de brisas suaves? ¡Son olas de vapores exquisitos? ¡Cómo se hinchán y susurran en torno mío? ¡Debo respirar? ¡Debo escuchar? ¡He de sorber, he de zambullirme, anegarme en esos vapores? En las grandes olas del mar de delicias, en la sonora armonía de ondas de perfumes, en el aliento infinito del alma universal, perderse... abismarse... inconsciente... ¡supremo deleite! (*Dramas musicales de Wagner*, t. I, Biblioteca «Arte y Letras», Barcelona, 1885).

del cuerpo. Isolda percibe el estado transfigurado de Tristán: siente la luz que irradia de sus ojos todavía abiertos («immer lichter / wie er leuchtet»), el perfume de su respiración que todavía exhalan sus labios («wie den Lippen / wonnig mild / süßer Athem / sanft entweht»), la música que emana del pecho que todavía se agita («Höre ich nur / diese Weise / ...?»); observen de nuevo la síntesis de sensaciones características del estado de éxtasis, pero esta vez puestas de relieve por la insistencia programática de un Edgar Allan Poe o un Baudelaire.²⁴ Tenemos que creer que en la ideología wagneriana del «erotismo santificado» Tristán, el amante muerto, es presentado, no sólo como vivo en la muerte, sino transformado en *santo* cuyo cuerpo, contraviniendo los procesos naturales, ha adquirido cualidades milagrosas que lo convierten en un deleite para los sentidos. Que el propio Wagner se daba cuenta de lo difícil de esta filosofía para el público lo sugiere el hecho de que Isolda se siente obligada a recabar la corroboración de sus compañeros: «sah't ihr's nicht?» (se apela a testigos, justamente como en el poema de Donne). Las líneas 7-24, que son algo ampulosas, dan paso a poesía verdadera cuando Wagner hace que Isolda describa la canción que ella, y nadie más que ella, oye salir del cuerpo de Tristán («Höre ich nur / diese Weise / ...?»). El éxtasis místico es incitado (y esto es un rasgo característico de Wagner) no a través del ojo empeñado en la luz,²⁵ sino a través del oído que oye una melodía sobrenatural, a través de la música gozosa y dolorosa, fuerte y serena al mismo tiempo, que se clava en Isolda como un dardo y la envuelve como una nube («in mich dringt / ... / um mich klinget? / ... / mich

24. Los recursos sinestéticos se encuentran también en la base de la idea, apreciada por Wagner, del *Gesamtkunstwerk* al que deberían contribuir todas las artes. Dicha idea es atacada por Thomas Mann, que la tacha de típicamente mala «del siglo XIX», como si, agrega, la suma cuantitativa de las distintas artes deba producir un mayor efecto! Lo cierto, sin embargo, es que toda misa católica es un *Gesamtkunstwerk* y que ya los primeros himnos de Ambrosio muestran una tendencia en esa dirección (cf. mi artículo en *Trad.*, III).

25. El mismo Wagner escribió (Th. Mann, *op. cit.*, p. 104): «Es scheint, dass das Auge mir als Sinn der Wahrnehmung der Welt nicht genügt».

umwallend»). Gradualmente las facultades de Isolda van menguando, por lo que ya no puede distinguir las líneas de demarcación entre los sentidos: «... sind es Wellen sanfter Lüfte? / Sind es Wogen / wonniger Düfte?» Y cuando tiene que preguntar: «... soll ich athmen, / soll ich lauschen? / Soll ich schlürfen / ...?», quizá tengamos también una indicación de la gradual recesión de la voluntad, aunque el hecho mismo de preguntarse a sí misma demuestra que todavía no se ha extinguido toda la razón. Pero pronto tiene lugar una curiosa desintegración sintáctica, que es eco de la relajación de la voluntad: los infinitivos se desprenderán del verbo «¿debo?» para aparecer en el último período como semiindependientes, como si ya no pertenecieran a una pregunta impuesta por la conciencia, sino como libres efusiones líricas, que al mismo tiempo son impersonales, sugiriendo el proceso mismo, sin agente personal: *ertrinken-versinken*. Estos infinitivos, que de alguna forma se han librado de la tutela de *sollen* y *wollen* (es decir, de la voluntad), sugieren suspiros de alivio y gozo al sumergirse el alma en el mar de la nada. En la secuencia que empieza poniendo en entredicho la realidad del milagro «Höre ich nur / diese Weise?», que continúa haciendo preguntas sobre la identidad de los fenómenos milagrosos («sind es Wellen / ... / Sind es Wogen / ...?»), que conduce luego a las preguntas que muestran la desintegración gradual de la voluntad («soll ich ...?»), y que termina con los dulces suspiros de liberación, *ertrinken-versinken*, Wagner ha encontrado un recurso inimitablemente gráfico de onomatopeya sintáctica mediante el cual expresará las etapas finales hacia la unión extática.

Pero, si bien aquí, al igual que en Juan de la Cruz, hay una sugerencia de «todos los sentidos suspendidos», el éxtasis que describe Wagner difiere en un punto esencialísimo. La unión que Isolda anhela ya no es una unión directamente con Tristán (al que perdemos de vista después de la línea 32), sino con los elementos en los que Tristán se ha disuelto: la emanación de perfume, respiración y sonido obtienen de Isolda el deseo de una disolución parecida («mich verhauchen») en el medio perfumado, respirante, sonoro (obsérvese cómo la preposición *um* [«um mich klinget», «mich umwallend», «mich unrauschen»] sugiere un me-

dio que rodea) que se presenta como un mar: «untertauchen / ... / In des Wonnameeres / wogendem Schwall / ... / ertrinken- / versinken». ²⁶ Tenemos aquí la idea panteísta del fundirse en el universo de dos almas que se han consumido anhelándose mutuamente. En las palabras de Isolda —que oímos cantadas por una contralto grave— no hay ninguna sugerencia de movimiento hacia arriba (dos almas que ascienden hacia el cielo en un apoteosis, como al final del *Holandés errante*); sino más bien de hundirse cada vez más en el mar de la nada. Solamente en la música ascendente de la orquesta, a la que la voz de Isolda se unirá finalmente en su última nota (la nota *Lust* que sube repentinamente, *piuissimo*) hay un anticipo de apoteosis y la sensación de altura, cómo si a través de la profundidad pudiera alcanzarse la libertad de la altura.

Este mar de la nada no es el vacío que describieran Jacopone y otros místicos (incluyendo Juan de la Cruz): un vacío creado por el alma con el fin de que Dios pueda llenarlo; aparece como una turbulenta masa de olas, perfumes, alientos («In des Wonnameeres / wogendem Schwall / in der Duft-Wellen / tönendem Schall, / in des Welt-Athems / wehendem All»), gobernada no por un Dios personal, sino por las fuerzas violentas de la naturaleza. Según el sistema de Wagner, el espíritu-mundo, presentado aquí como el «aliento-mundo» (*Welt-Athem*), se identifica con el universo propio (*das All*): ya no es el espíritu de Dios el que sopla sobre las aguas: más bien *Deus vive natura*. Este *All* de la naturaleza, tal como aparece en el clímax de la visión extática, es el verdadero Amado de Isolda. Los participios *wogendem, tönendem*

26. Th. Mann (*op. cit.*, p. 132) ha señalado un pasaje del diálogo de los amantes de *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, que parece anticipar el estado anímico de Tristán y que Wagner debió de conocer: «O ewige Sehnsucht! — Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blendens sinken und erlöschen, und eine grosse Liebesnacht sich ewig fühlen». Estas líneas, supuestamente pertenecientes a un diálogo en prosa, de hecho ya son poesía, pero Wagner ha realizado su carácter poético mediante su onomatopeya sintáctica.

Nuestro pasaje que muestra la progresión de infinitivos de preguntas a exclamaciones es anunciado en el acto II por las líneas de la escena de amor: «Wie es fassen / wie sie lassen / diese Wonne! / ... / ohne Wähnen / sanftes Sehnen, ohne Bangen / süß Verlangen / ...».

dem, webendem, con su cualidad onomatopéyica y su ritmo dactílico, suman su impacto a la evocación del caso que es el movimiento infinito. Hemos visto que en nuestro poema español se consiguió un efecto poético mediante palabras y frases sencillas, populares; Wagner, sin embargo, de acuerdo con el espíritu de la lengua alemana, debe acumular nuevas combinaciones y compuestos de palabras (*wogendem Schwall, Wonnameer, Duft-Wellen*, así como ese tremendo hapax * *Welt-Athem*, que hinchó los pulmones de cualquier alemán), con el fin de reflejar lingüísticamente la multitud de formas siempre nuevas. Una vez más, mientras en Juan de la Cruz la auténtica riqueza vocálica del castellano era explotada como una invitación a detenerse en los sentimientos serenos expresados en las palabras, en el caso de Wagner la cualidad consonántica del alemán se ve reforzada por la introducción del recurso medieval de la aliteración («in des Welt-Athems / wehendem All», las «a» con su punto glótico tienen un sabor consonántico), como si quisiera expresar el dinamismo de un universo agitado y pulsante. Y este efecto pulsante se ve realzado aún más por la insistente multiplicación de las reverberantes palabras-rima que puntúan el prolongado período que va de la línea 26 a la 50 y que, de alguna manera, sirven, al mismo tiempo, para repetir también la palpante intensidad de los sentimientos de la propia Isolda, los de un alma que busca la libertad, que golpea los muros de su propia individuación, más allá de la cual puede oírse la agitación de las fuerzas cósmicas que prometen liberación. El dinamismo de la disolución que encontramos en el poema de Wagner, describiendo los esfuerzos apasionados del ego para perder su identidad, contrasta marcadamente con el tranquilo control que informa al poema español, donde al alma se le permite permanecer individualizada; del mismo modo que tenemos el contraste entre la unión con las fuerzas incomprensibles del universo y la unión con un Dios personal: a decir verdad, estos contrastes son interdependientes.

Llegamos ahora a las dos últimas líneas: «unbewusst- / höchste

* Del griego *hapax legomenon*, a saber: palabra de la cual hay constancia de un solo significado.

Lust!», donde encontramos una ecuación epigramáticamente aislada (unida por la rima) entre los dos términos sobre los que se edifica la filosofía de Wagner (que no es la de Descartes o Kant, sino la de Schopenhauer): el más alto arrebatado (*Lust*) es la libertad respecto de la conciencia y la individuación: el Nirvana. Pero es sólo una esperanza de arrebatado lo que sugiere la palabra final *Lust* (que, como hemos dicho, sube repentinamente por encima de las notas bajas de «ertrinken- / versinken»). En el poema castellano todas las esperanzas se han cumplido cuando llegamos, o incluso antes de que llegemos, al *olvidado* final, sobre el cual la voz solamente puede bajar; pero aquí debemos dejar el alma en el umbral de nuevas experiencias, o paraísos, tímidamente, vacilantemente atisbada: «unendliche Werdelust» que permanece tras el fin del poema.

También podemos observar que este «unbewusst- / höchste Lust» es una variación significativa sobre el pasaje del dúo amoroso del segundo acto: «ein-bewusst: / ... / höchste Liebes-Lust!». *Ein-bewusst* (= 'uni-consciente'), que se dice de los do amantes, es reemplazado por *unbewusst* (= 'inconsciente'), que se dice solamente de Isolde; y *höchste Liebeslust* se ha convertido sencillamente en *höchste Lust*. Mediante este paralelismo de palabras (reforzado por la identidad del motivo musical) Wagner sugiere evidentemente que para él el éxtasis de la muerte es una consumación del éxtasis del amor: porque el amor, tal como se presenta en el segundo acto, iba asociado con la noche y la muerte (la expresión *Liebes-Tod* misma se encuentra en esta escena) y ya estaba definido como una extinción de la individuación: una extinción conseguida no bajo la luz del día, que perfila claramente las individualidades separadas, sino en la noche del amor, que las hace una: «ewig einig, / ungetrennt»; «ohne Nennen, / ohne Trennen». De esta manera la muerte representa sólo un proceso más radical mediante el cual la individualidad se disuelve. La muerte es una eterna noche del amor. Y justamente del modo en que en el concepto wagneriano del amor está implícito el anhelo de la muerte, también en Wagner la muerte misma posee la cualidad del éxtasis erótico. Que la escena de amor y la escena de muerte vayan acompañadas por la misma música voluptuosa sugiere que

en la primera se pone en relieve la muerte-en-el-amor, y en la segunda el amor-en-la-muerte: así, pues, la expresión *Liebestod* es ambivalente. Incluso puede que tenga un tercer significado: 'muerte al amor', una despedida al amor; pues, ¿acaso no se está hablando la moribunda Isolde de los grilletes de ese asesino instinto del sexo? Quizás el Wagner del período Wesendonk, que no podía librarse de su obsesión por la pasión, ha dejado que Isolde, esa valquiria de los sentidos, muera por cuenta suya, es decir, de Wagner.

Ya hemos mencionado varias diferencias de detalle entre el poema alemán y el español: ahora vemos que son diametralmente opuestos en su tratamiento del amor. Wagner glorificaría el erotismo levantándolo a la altura de un nuevo misticismo; Juan de la Cruz glorificaría (es decir, haría real) la unión mística espiritual descendiendo al medio de la carne. El universo de Wagner es panteísta, panerótico; el mundo de Juan de la Cruz es gobernado por el amor de Dios.

Mientras que para los Padres de la Iglesia el amor erótico era solamente un reflejo inferior del amor a Dios, para Wagner, freudiano, es de Freud, es lo erótico lo que constituye la fuente de todas las variedades del amor.²⁷ Pero no puede decirse que el panteísmo erótico de Wagner tenga sus raíces en una confianza ingenua, saludable, en los sentidos, como sí cabría decir de los griegos, de un Goethe o de un Walt Whitman: está teñido de melancolía y pesimismo. A Wagner le inspira el deseo de ahogar el peso de la vida y de su individualidad en amor, muerte y en la música del amor-muerte. Habría cantado a las briznas de hierba.²⁸ Sus flo-

27. Es la misma actitud hacia el amor que Agustín ha llamado *amabam amare*, y que rechazó por considerarla una aberración juvenil, la que constituye el concepto wagneriano del amor: a decir verdad, la misma combinación de palabras *amabam amare* aparece, con una connotación en modo alguno peyorativa, en el primer borrador (no versificado) de *Tristan und Isolde*, en la forma: «Könnte ich die Liebe je nicht mehr lieben wollen?».

28. Hay que reconocer, no obstante, que Walt Whitman también a veces ha hecho sacrificios en el altar del Amor-Muerte deificado; cf. el poema *Scented Herbage of My Breast*.

res son *fleurs du mal* perfumadas de opio, en contraste con las delicadas azucenas blancas de Juan de la Cruz y las frescas violetas de Donne.

Hay que decir que, considerada estéticamente, la forma poética elegida por Wagner como expresión de su filosofía es tan convincente como la de Juan de la Cruz (y sin duda el maestro alemán ha conquistado con su música dionisiaca más almas de las que haya conquistado artista alguno de cualquier otra nación). Pero debajo de la forma artística de la poesía de Wagner (y de la «unendliche Melodie» de su música) está la informalidad última de su filosofía. Puesto que el deseo de escapar de la propia individualidad, ya sea a través del amor, de la muerte o de la música —tendencia que ha conducido a consecuencias trágicas en la historia de la Alemania de los siglos XIX y XX— hay un deseo esencialmente informe y nihilista de sucumbir ante el caos del universo. Pero la filosofía mística que conservaría y purificaría la personalidad, que sólo ante el Creador debería ser aniquilada, es un triunfo de la forma interna sobre el caos del mundo.

En nuestros dos poemas el clímax del deseo está representado por los dos verbos reflexivos *nich verhauchen* y *dejérne*: es característico que el primero se refiera al mero proceso físico de evaporación, el segundo a un acto deliberado impulsado por un ser moral.

You [the leaves] make me think of death.
Death is beautiful from you (what indeed is
beautiful except death and love?)
Oh I think it is not for life I am chanting here
my chant of lovers.
I think it must be for death ...
Death or life I am then indifferent, my soul
declines to prefer, (I am not sure but
the high soul of lovers welcomes death most).

La concurrencia de fechas es notable (el poema de Whitman fue escrito en 1860, la *Invitation* de Baudelaire en 1857, y *Tristan und Isolde* en 1857).

10. LA «SOLEDAD PRIMERA» DE GÓNGORA

Notas críticas y explicativas
a la nueva edición de Dámaso Alonso *

Dámaso Alonso ha publicado una segunda edición de las *Soledades* de Góngora (Cruz y Raya, Madrid, 1936), notablemente enriquecida sobre la primera (*ROcc*, 1927). Es de aplaudir ese ahínco del ilustre gongorista, que le ha hecho no contentarse con los ya sorprendentes resultados de su primera edición, y seguir afinando y abundando en la interpretación intelectual y poética de las *Soledades*.

En esta labor animosa de ahondamiento y depuración en la interpretación de Góngora le hemos acompañado, tanto personalmente yo como mis alumnos de la Universidad Johns Hopkins, a fin de contribuir a la mejor resolución de las «dificultades vencibles» y a la posible reducción del número de las «invencibles». Como resultado de nuestro esfuerzo de cooperación, recogemos aquí algunas observaciones para la interpretación de la *Soledad I: Dedicatoria*. Versos 1-4: «Pasos de un peregrino son errantes / cuantos me dictó versos dulce musa / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados». Dámaso Alonso interpreta los dos últimos versos de la siguiente manera: «pasos y versos, perdidos unos en confusa soledad, inspirados otros». Hago mía la sugestión de Hermann Brunn (*Gongora's Soledades*, 1934), de que «en soledad confusa» se refiere en común a «perdidos unos y otros inspirados» y que *confusa* significa 'salvaje' (dicho de la maleza) en

* Artículo publicado en *RFH*, II (1940), pp. 151-176.

Secretaría de Publicaciones

del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA - 1996

CARRERA:

LETRAS

DOCENTE: ROMANOS

MATERIA:

LITERATURA
ESPAÑOLA

REINASSAR: "LOS ESPAÑOLES ACTITUDES Y
IDENTIDADES

"Camino dos pasos y ella se
aleja dos pasos; camino diez
pasos y ella se aleja diez
pasos. Es como el horizonte:
inalcanzable. Y entonces
para qué sirve la utopía?
Para eso sirve: para seguir
caminando".

EDUARDO GALEANO

La educación pública es un trabajo de todos.
Manos a la obra.

Juntos contra la Ley y el Plan de Shuberoff

4
hjs.

Benassar, B. Los españoles.
Actitudes y mentalidades. Barcelona,
Jos/Vergara, 1976, 222-233

CAPÍTULO IX

MORIR BIEN

Un escritor contemporáneo afirmaba hace algunos años:
«Una nube de beatos, de posmas y de universitarios míopes han estado durante dos siglos esforzándose en presentar a España como un país predestinado al culto de la muerte.» (1).
Y este escritor se irritaba porque, para él, España era, ante todo, la alegría y la despreocupación.

No es posible negarle cierta razón. Ahora bien, sería ridículo pretender que, a lo largo de los siglos, a los españoles no les preocupó el pensamiento de la muerte. Por lo demás según Hemingway, tal preocupación es una prueba de buen sentido, ya que de todas las certezas la muerte es la más absoluta, y el interés por la muerte no es sino la más lógica consecuencia del amor que pueda sentirse por la vida. Unamuno lo expresó perfectamente cuando dijo que el olvido de la muerte es la deserción de la vida misma.

En defensa de la tesis sobre la complacencia española con respecto a la muerte, pueden invocarse infinitas de hechos. Por ejemplo, la afición a los espectáculos que tienen como remate la muerte violenta —la tauromaquia, por supuesto, y en el pasado los autos de fe— y también la profusión con que el arte español ha tratado el tema de la muerte.

Algunos de los pintores españoles de primer rango han sido, ante todo, grandes intérpretes de la muerte, el primero de ellos Juan de Ribera. En efecto, este valenciano sentía una gran inclinación por las escenas de martirios, aunque sus «monstruosidades» pictóricas en este género no constituyan lo más destacable de su obra. El mejor Ribera es el que pintó «la inmovilidad de la muerte, la conturbadora belleza de los

MORIR BIEN

cuerpos jóvenes que la vida acaba de abandonar». Entre sus obras maestras, citaremos los *San Sebastián muerto* de los museos de Valencia y Bilbao, y los *Cristo muerto* de la National Gallery y de Nápoles.

De esta misma inmovilidad de la muerte, Zurbarán nos ha dado una versión más abstracta y más metafísica: *Exposición del cuerpo de san Buenaventura*, el *Cristo* del museo del Prado, sus meditaciones sobre las calaveras, etc. Por el contrario, el pintor sevillano Valdés Leal gusta de las exageraciones del realismo: cadáveres, carnes ya corrompidas; se diría que sus telas casi tienen olor. ¿Y será necesario evocar la sangre que cubre el muerto del *Tres de mayo* y los centenares de ajusticiados que aparecen en los grabados goyescos de *Los desastres de la guerra*?

En cuanto a los escultores del Siglo de Oro y, después de ellos, los del siglo XVIII, pese a lo que puedan tener de artificioso (como ocurre con el murciano Salzillo), esculpieron centenares de Crucificados, de Descendimientos de la cruz y de enterramientos. Encargos, sin duda, la mayoría de ellos, pero reveladores del interés público por el espectáculo de la muerte y, ante todo, por la de Cristo. Y, cuando se trata de obras de artistas de vieja cepa cristiana —como Alonso Cano, Alonso Berruguete, Juan Martínez Montañés o Gregorio Fernández—, con la acumulación de detalles realistas, mediante un generoso empleo de la policromía, se recrean en la representación de la muerte: lividez de las carnes, ojos vidriosos, cabezas desplomadas, heridas abiertas, sangre coagulada. Berruguete y Juan de Juni (Musco Nacional de Escultura, Valladolid) nos presentan unos Cristos con el cuerpo retorcido por el sufrimiento, y en una *Piedad* de Carreño de Miranda aparece un Cristo literalmente bañado en sangre (Metropolitan Museum, Nueva York).

Hoy día, el cine español manifiesta episódicamente su interés por la muerte, pero la literatura lo hizo así desde tiempo remoto. El teatro del Siglo de Oro es un florilegio de la muerte violenta. Y Quevedo sentía predilección por la temática conceniente a la muerte. Y, mucho más cerca, cronológicamente, de nosotros, ninguna obra tan sintomática, al respecto, como la de Unamuno. Cuando se la explora, se comprueba que en casi todas sus novelas o sus narraciones la muerte es uno de sus protagonistas, si no el principal de ellos: *Paz en la guerra*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Dos madres*, *San Manuel Bueno*,

mártir, Amor y pedagogía, etc. Y *El espejo de la muerte* es, más que una colección de cuentos, una galería fúnebre (2). Igualmente, la muerte habita en el teatro de García Lorca. Baste con recordar sus *Bodas de sangre*. Y los novelistas españoles contemporáneos han sentido también la preocupación por la muerte: Sánchez Ferlosio con *El Jarama*, Delibes con *Cinco horas con Mario*, Goytisolo con *Juegos de manos* y *Duelo en el Paraíso*... ¿Y habrá aún que evocar el «¡Viva la muerte!», que fue, divisa de los anarquistas y grito del general franquista Millán Astray?

Ciertamente, muchos de estos hechos no demuestran nada. Porque, por ejemplo, la tauromaquia es mucho más una exaltación de la vida que una fiesta de la muerte. El toro, símbolo de la muerte, irrumpe en el ruedo para ser sacrificado y la victoria del torero es como una victoria de la vida. Todos los historiadores saben que a las multitudes de la Antigüedad les entusiasmaba el espectáculo de la muerte. Y hubo tantos espectadores de los gillotinistas en la plaza de la Grève, o en torno a las hogueras inglesas en las que se quemaban a las brujas, o presenciando la ejecución de Savonarola, como en los autos de fe, de los que se olvida a menudo que eran también largas ceremonias religiosas y que no todos ellos tenían por epílogo la ejecución de condenados a muerte. Los gritos de «¡Viva la muerte!» son más específicos de los españoles y pueden resultar conturbadores, pero nunca fueron la manifestación de un unánime sentimiento popular.

Subsiste, sin embargo, el testimonio irrecusable del arte, de la literatura y de una vida cotidiana en la que transparentaba la preocupación por un bien morir. Hay, pues que tratar de desentrañar su significado.

La muerte como revelación

Hace algunos años, el escritor Miguel Delibes me llevó con él a Cortiguera, un pueblo perdido en la zona norte de Castilla la Vieja, al que sólo puede llegarse tras recorrer varios kilómetros por un camino casi intransitable, pero que resulta impresionante. En efecto, este camino angosto, lleno de baches y grietas, domina desde una altura de varios centenares de metros un valle cavado por el Ebro.

Cortiguera posee algunas bellas casas de piedra dorada,

y con escudos de armas, que testimonian una nobleza y un pasado tan glorioso como ya remotos. Delibes me condujo al campanario de la iglesia, medio en ruinas, y me mostró un féretro pintado de negro, una gran caja en la cual, desde siglos, se fue metiendo, uno tras otros, a todos los muertos del pueblo, para enterrarlos. Sobre el féretro estaban escritas, en grandes letras, esta frase: «Aquí se acaba el gozo de los injustos.» Si. La muerte reajusta inflexiblemente la escala de los valores, haciendo caso omiso de las desigualdades y las iniquidades de este mundo.

Observemos, ahora, mejor la obra pictórica de Valdés Leal. Mencionaré, de paso, que este artista, nacido en 1630, fue un testigo horrorizado de la gran peste de Sevilla que, en 1694 causó —según cálculos de carácter científico— sesenta mil muertes, en una población de unos ciento cincuenta mil habitantes. Un espectáculo capaz de traumatizar para el resto de sus días a cualquier hombre y, más todavía, a un artista, al que hay que atribuir, como supuesto de su actividad, una sensibilidad más viva.

Contemplemos ahora un cuadro, de este mismo Valdés Leal, titulado *Los dos cadáveres*. Los dos cuerpos que se descomponen en sus respectivos ataúdes son los de un gran señor y un obispo. No se trataba de desconocidos ni de miserables, pero estas carnes putrefactas era todo cuanto quedaba de ambos poderosos personajes. Y he aquí otra tela cuyo título es suficientemente elocuente: *La Muerte rodeada por los emblesmas de la vanidad humana*. Estos dos cuadros tienen el mismo sentido que el féretro del púeblico de Cortiguera. O el mismo sentido que las afirmaciones de Sancho Panza cuando dice que al salir del mundo y cuando se nos pone bajo tierra, el príncipe va por un camino tan estrecho como el jornalero (3).

Para un pueblo realista, cuya inmensa mayoría sufrió durante siglos las consecuencias de una imparable diferencia de condiciones, el pensamiento de la muerte, que en un instante inevitable suprime definitivamente tales diferencias, tenía que encerrar una lógica seducción. Porque la muerte puede aparecer como un sarcasmo y un desquite frente a los poderosos, los ricos y los injustos.

En ese momento la muerte cobra todo su sentido y, por consiguiente, también la manera de morir. El poderío y la riqueza son ya solo inútiles oropeles, y el hombre revela su valor profundo, su auténtica naturaleza, su coraje, su concepto del

LOS ESPAÑOLES

respeto que debe a su propia persona, y su autodomínio. En ese supremo instante de la verdad, él mismo se sitúa en el puesto que le correspondía entre los demás hombres. Y de ahí, por ejemplo, el cambio de la opinión popular en favor de Rodrigo Calderón, cuya manera de morir, como ya tratamos de ello, hizo más por su reputación que que toda su existencia. Y de ahí, también, lo trascendente de las últimas palabras que de su heroína se dicen en la *Fedra* de Unamuno: «¡Ha sabido morir!»

Pero sería alterar la verdad el ver sólo, en este interés por la muerte, la expresión de una frustración social y el deseo de una reclusión de los valores humanos. Si esta excepcional curiosidad ha subsistido es justamente porque los españoles, preocupados por lo esencial e indiferentes o desdichados ante lo accidental, sienten la muerte como un misterio angustioso. Las calaveras de Zurbarán son, como la de Hamlet, un tema de meditación y de interrogación metafísica, mucho más que una complacencia de carácter macabro. Y toda la obra de Unamuno, mencionada precedentemente, es una interrogación sobre la muerte, sobre su naturaleza y sus más allá: Ese pensamiento de que me tengo que morir y el enigma de lo que habrá después, es el latir mismo de mi conciencia (4). La explicación sobre la atracción que ejercen en los campesinos castellanos las corridas de toros, tal como la sugiere Hemingway, podría, sin impostura alguna, ser aplicada a la aglomeración de espectadores que provocan los grandes autos de fe: «Ellos piensan mucho en la muerte y cuando tienen una religión, es una religión que cree que la vida es mucho más breve que la muerte. Y, al tener este sentimiento, tienen también un interés inteligente por la muerte, y cuando les es posible ver como se da la muerte, o se evita, o se rechaza o se acepta, todo ello en una tarde y mediante el precio de una entrada, ellos la pagan con su dinero y acuden a la plaza.» (5).

No se trata, pues, de una inclinación patológica hacia lo funebre, porque las razones de la atención que los españoles prestaron siempre a la muerte son de carácter más elevado. La permanente conciencia de una muerte a la que no cabe escapar confiere un mayor precio a la vida, y cada minuto de felicidad se apura como si se tratara del último, de tal modo que el vivir bien viene a ser un lógico prefacio al bien morir.

Por supuesto, si casi todos los españoles deseaban saber morir, la mayoría de ellos temían a la muerte y muchos no fueron capaces de superar este temor. El padre Pedro de León, que asistió, desde 1578 hasta 1616, a los condenados a muerte de Sevilla, para ayudarlos a «bien morir», y que durante todo ese largo período pudo observar los comportamientos de trescientos nueve condenados a la pena capital, afirma que la angustia de los últimos momentos era tal que privaba de la razón a los desgraciados y los dejaba como entontecidos, hasta el punto de que algunos de ellos, que fueron indultados en el último instante, no eran luego capaces de recordar lo que habían dicho o hecho en la circunstancia (8).

Asimismo, hemos podido constatar que durante las grandes epidemias de peste, ciertos individuos perdían, por el miedo a la muerte, el sentido de sus responsabilidades e incluso de su dignidad. En noviembre de 1596, se desencadenó en Santander una violenta peste: pues bien, el 28 de diciembre el alcalde mayor de la ciudad se marcha, con su familia, a un pueblo apartado, San Bartolomé del Monte, y en mayo de 1597 abandona definitivamente la ciudad. También algunos de los médicos y de los cirujanos huyeron. Y en 1598, en Bilbao, la junta de médicos decide proceder a un sorteo para designar

a los dos que deberían cuidar de los apestados; pues bien, uno de los dos médicos designados por la suerte se negó a aceptar lo pactado. Y en septiembre de 1599, también en Bilbao, estalla un escándalo porque los curas de las parroquias se niegan a administrar los últimos sacramentos a los apestados que se encuentran en el hospital, y éstos mueren sin los auxilios espirituales. Y, por supuesto, los ricos, libres de obligaciones, e incluso los pobres, cuando les es dable hacerlo, emprenden también la huida. El miedo a la muerte es algo evidente, provoca fenómenos de pánico individual o colectivo y es el responsable de comportamientos, con respecto a los pobres, a los mendigos y a todos los posibles «infectados», que olvidan demasiado a menudo los más elementales deberes de la caridad cristiana (9).

Ante Dios y ante los hombres

Habida cuenta de tales hechos, el «bien morir» debe ser interpretado como un comportamiento complejo que informa, a la vez, la relación entre el hombre y Dios y la del individuo con sus semejantes. Y es indiscutible que el español, incluso el incrédulo o el heterodoxo, ha manifestado a lo largo de los tiempos una extrema tendencia a morir reconciliado con Dios. La misión, ya mencionada, del padre Pedro de León no puede explicarse más que por la voluntad de la Iglesia de ayudar a bien morir a criminales empedernidos u ocasionales. Y el padre De León señala que la gran mayoría de los condenados mueren con una sincera contrición, al menos cuando la ejecución de la sentencia tiene lugar, conforme a lo habitual, en los tres días que siguen a la notificación de ella al condenado; porque, de no ser así, la angustia y la tensión emocional que origina el conocimiento de la sentencia no puede soportarse indefinidamente y los hombres, al perder el fervor, recaen en sus extravíos (10). Por otra parte, sabemos que Marcelin Defourneaux ha tenido conocimiento, con respecto al Madrid del siglo XVII, de cierto número de informaciones basadas en «comunicados» o en «noticias» que hablan de reverencias al término de las cuales uno u otro de los protagonistas pedía a grandes gritos la confesión (11). Y parece que muchos otros casos semejantes habrían tenido lugar. Por ejemplo, el siguiente: la muerte de un *caballero* cordobés, Juan de Rivera,

en 1603; un testigo declaró: «este testigo oyó una voz, cerca del portillo de la leche, que decía "¡confesión!". En este momento pasó un clérigo de la catedral y Avila le dijo: por el amor de Dios vaya usted allá a confesar a este hombre por que pide por eso» (12).

Parece innecesario decir que, con todo, la muerte violenta no es nunca el caso más frecuente. Y aquellos que tienen tiempo para pensar en su muerte manifiestan claramente, por algunas de sus disposiciones testamentarias, su propósito de merecer la misericordia divina; entre estas disposiciones deben incluirse, además de los legados caritativos, el perdón de las injurias, la condonación de las deudas, la emancipación de los esclavos y la autorización, a los prestatarios, para la anulación de los réditos, incluso si los contratos no lo preveían. Por otra parte, se recordará que los testamentos preveían también que en el entierro figurase una escolta de pobres, para favorecer el acceso al reino de los cielos, y la celebración de numerosas misas por la salvación del alma del testador.

Pero la preocupación por morir de acuerdo con los mandatos de la Iglesia se veía, a veces, obstaculizada, por el deseo de impresionar a sus semejantes. El padre De León conoció entre los condenados a los que asistía, algunos espíritus enérgicos que afectaban indiferencia y desdén en el momento de la ejecución, e incluso algunos «valentones» que iban al suplicio burlándose de la muerte (13). Otros, es cierto, mostraban a la vez devoción y estoicismo, como un tal Jerónimo, un esclavo que sufrió, sin pestañear, la amputación de una mano y luego la muerte, limitándose a decir «Sea por amor de Dios» (14).

En cuanto al puntillo del honor nobiliario, la exigencia de una respuesta a todo desafío o a toda provocación, implicaba la aceptación del riesgo de morir. Y así lo hace constar el analista del caso de don Francisco de Aguayo: «La esclavitud provocadora de don Francisco de Aguayo, con respecto a la Justicia o a cualquier persona capaz de enfrentarsele, era también un gusto por el riesgo, y el deseo de poner constantemente en juego su existencia.» (15). Ahora bien, este gusto parecía muy extendido entre los jóvenes de familias andaluzas (de Córdoba, Jaén, Baeza, Úbeda y Andújar), que habitualmente portaban espada y daga y se servían, con frecuencia, de tales armas. Es probable que esa mentalidad y esa costumbre contribuyeran a disminuir, y para un muy largo período, el valor acordado a la vida humana. Y este valor era, y en todas las clases

de la sociedad, bien exiguo, si se toma en cuenta la indulgencia de la justicia en lo concerniente a los «asuntos de sangre», siempre y cuando no se tratase de crímenes vulgares. Las actas de perdón nos permiten comprobar que, al menos entre los humildes, el precio de la sangre era infimo. En Castilla la Vieja y en Sevilla, la justicia parece haber sido más severa, pero en la Alta Andalucía y en el reino de Valencia las sentencias laxistas parecen haber sido la norma con respecto a los homicidas. Por eso proliferaban los asesinos a sueldo. Andrés Montañer, el probable asesino de Agueda Vicente, la gitana de Carcagente, estaba «hecho —según numerosos testigos— a ejecutar semejantes lances, unos por intereses y otros por su gusto». (16).

Terminemos, evocando un caso asombroso y revelador de la escasa estima que los hombres tenían por la vida ajena y, probablemente, incluso por la propia. Se trata de dos asesinos a sueldo, casados y padres de familia, y ambos campesinos y con residencia en la región valenciana. Estos dos hombres fueron sondeados, en 1566, por un familiar del Santo Oficio, el notario Pablo Manyas, residente en Candiell, para que matasen a un hombre, a cambio de una buena suma de dinero. Los dos campesinos aceptaron la propuesta, sin preocuparse lo más mínimo por la identidad de la víctima, tras lo cual fueron informados de que se trataba de mosén Luis Juan Estanya, *caballero* de Valencia. Los dos asesinos no se daban prisa porque no se les había entregado todavía ni un céntimo, y Manyas, que les había prometido cien libras valencianas, sólo les ofrecía ahora cincuenta. De pronto, no se trata ya de matar a Estanya sino, en su lugar, a un tal Pedro Marín. Pero del dinero prometido, nada. En resumen, los dos rufianes, viendo que Manyas no les paga y habiendo oído decir, un tanto tardamente, que Estanya era un «hombre de bien», deciden ir a prevenirle. Y su justificación no deja de ser sabrosa: «...Pablo Manyas es mal hombre que a todos quiere matar y queríalo hacer con solas palabras sin darles el dinero.» Y los dos no pusieron dificultad alguna para reconocer que, de haber sido pagados, habrían matado a Estanya «como estaban en necesidad». Las declaraciones y los testimonios tuvieron el tono de una total naturalidad. Como se ve, un notario, familiar del Santo Oficio, no vaciló en sobornar a dos labradores casados, para que matasen a un hombre, y los interesados aceptaron,

sin complejo alguno, el nefando encargo, como si se tratase de algo habitual (17).

La contemplación de la muerte favoreció, pues, la falta de respeto a la vida, al desarrollar una especie de gratuidad del riesgo. Y a este respecto, al comienzo del siglo xix no había cambiado aún nada. Lo que no excluía, en modo alguno, el amor a la vida. Hoy todavía, España es uno de los países con porcentaje más bajo de suicidios.

LOS ESPAÑOLES

A.H.N. *Inquisición*: leg. 560, fol. 1 (el de 1687) y leg. 561, fol. 2 (el de 1685). Este último proceso constituye un voluminoso expediente. Sólo la defensa de fray Manuel, que lo niega todo y contraataca con violencia, forma un expediente de veinticinco folios de letra muy apretada. Hay treinta y tres testigos.

64. Los delitos de bestialidad del tribunal de Valencia corresponden a la cota A.H.N. *Inquisición*: leg. 518. Yo he examinado las piezas 1 a 9. Todas se sitúan entre 1573 y 1640.

65. Véase *Pyrénées de France et d'Espagne*, éd. Privat, cap. VI.

66. Es lo que pretende Albert PARAZ en *Le Gala des vaches*, réed. Baland, Paris, 1974.

NOTAS AL CAPÍTULO VIII

1. Marcellin DEFOURNEAUX: *op. cit.* p. 32.
2. BRACCIO DE MONTONE citado por Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *Los españoles en la historia*, col. Austral, p. 49. Cita de la crónica anónima por el mismo autor, en la misma página.
3. Didier OZANAM: *L'instruction particulière d'Ambroise Dautheuton à son fils partant pour l'Espagne*, en *Mélanges en l'honneur de Fernand Brondel*, t. I, p. 442.
4. Pierre BROUÉ y Emile TEMIME: *La Révolution et la Guerre d'Espagne*, éd. de Minuit, p. 154.
5. Marcellin DEFOURNEAUX: *op. cit.*, p. 34.
6. Théophile GAUTIER: *op. cit.*, p. 333.
7. Elisabeth VENTAX: *op. cit.*, pp. 102-106. Un tal relato ya deja entrever que el honor no es únicamente el privilegio de una casta.
8. Bartolomé BENASSAR: *Valladolid...* p. 536.
9. Noël SALOMON: *La campagne de Nouvelle-Castille à la fin du XVI^e siècle* p. 277. A continuación de sus trabajos sobre «El tema campesino en la comedia», el autor investigó y descubrió la existencia, en los documentos de archivos, de campesinos ricos próximos a los personajes de la comedia.
10. Francis BRUMENT: *La Bureba à l'époque de Philippe II*, tesis, ejemplar mecanografiado, Toulouse, 1974.
11. Puede leerse en los documentos adjuntos un importante extracto del acta de fundación de este mayorazgo.
12. Elisabeth VENTAX: *op. cit.*, p. 108.
13. *Ibid.*: pp. 102-106.
14. Este curioso relato ha sido publicado por Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, ed. Ariel, p. 60.
15. Théophile GAUTIER: *op. cit.*, pp. 300-301.
16. Valeriano BOZA: *Junta revolucionaria, manifestos y proclamas...*, 1968.

DOCUMENTOS

17. Citado por Joseph PÉREZ: *Las Comunidades de Castilla*, p. 687.
18. MORENO BAEZ: *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, pp. 139-140.
19. A este respecto, véase Louis CARDAILLAC: *op. cit.*
20. A.H.N. *Inquisición*: leg. 1842, exp. 1.
21. A.H.N. *Inquisición*: leg. 1841, exp. 3 y 4.
22. Los «marranos» son los judíos que simularon la conversión al cristianismo para evitar el destierro o la confiscación. Continuaban practicando su religión secretamente, y, en caso de ser descubiertos, se exponían a la hoguera como relapsos. A menudo ricos, jugaron un papel económico importante.
23. Para todos estos problemas, consúltese Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *La Clase social de los conversos en Castilla en la edad moderna*, Madrid C.S.I.C. y A. SICROFF: *Les controverses de pureté de sang en Espagne du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1970.
24. Véase el documento citado en el anexo referente al mayorazgo de Esteban Jordán. Igualmente Bartolomé BENASSAR: *Valladolid...*, p. 540. José BLANCO WHITE: *op. cit.*, pp. 106-107.
25. José BLANCO WHITE: *op. cit.*, p. 274.
26. Elisabeth VENTAX: *op. cit.*, p. 274.
27. Elisabeth VENTAX: *op. cit.*, pp. 102-106.
28. A.H.N. *Inquisición*: leg. 70, fol. 14. Blázquez aparece como un perfecto comediante. Hace todo lo posible para escapar a este mal paso y es dudoso que le inquiete la pérdida de su honor. Pero el solo hecho de utilizar este argumento es significativo.
29. José BLANCO WHITE: *op. cit.*, 321.
30. Mariano José DE LARRA: *Artículos de costumbres*, pp. 38-44-124.
31. La *Crónica negra* del padre De León, utilizada por Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *op. cit.*, está llena de ejemplos de este género: en 1582, el caso de Francisco de Castilla, «hombre honrado», quien mató a otro hombre durante una riña en Altozano y se refugió en la iglesia próxima (pp. 45-46).
32. Indicamos, además del proceso que ha dado lugar al trabajo de Elisabeth VENTAX ya citado, los procesos que figuran en el A.H.N. *Inquisición*: leg. 1842, fol. 1 y 2; leg. 1847, fol. 2, etc.
33. Véase especialmente Maurice MOLHO: art. *Picaresque (roman)*, *Encyclopedia universalis*, vol. XIII, p. 33.

NOTAS AL CAPÍTULO IX

1. Christian DRAET: *La Fuite en Espagne*, Paris, éd. du Seuil.
2. Alain GUY: *Miguel de Unamuno*, éd. Seghers.
3. Miguel de CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Juventud.
4. Citado por Alain GUY: *op. cit.*

5. Ernest HEMINGWAY: *Mort dans l'après-midi*, éd. Gallimard.
6. El real en aquella época era una moneda de plata que valía 34 maravedíes (unidad monetaria) y que pesaba 3,48 gr. El salario de un día de trabajo era entonces de unos dos reales para un peón y de tres para un artesano.
7. Bartolomé BENNASSAR: *Valladolid...*, pp. 488-491.
8. Según Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Crisis y decadencia...*, *op. cit.*, pp. 39-40.
9. Bartolomé BENNASSAR: *Recherches sur les grandes épidémies...*, *op. cit.*, pp. 44-60.
10. Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *op. cit.*, p. 39.
11. Marcellin DEFURNEAUX: *op. cit.*, p. 30.
12. Elisabeth VENTAX: *op. cit.*, p. 115.
13. Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *op. cit.*, p. 39.
14. *Ibid.*, p. 53.
15. Elisabeth VENTAX: *op. cit.*, pp. 114-115.
16. Elisabeth BALANCY: *L'affaire de Carcagente*, *op. cit.*
17. A.H.N. *Inquisición*: leg. 520, fol. 11.

NOTAS A LA CONCLUSIÓN

1. George BORROW: *La Bible en Espagne*, pp. 151 y 159.
2. Marcellin DEFURNEAUX: *La Inquisition espagnole et les livres français au XVIII^e siècle*, P.U.F., 1963, p. 166.

BIBLIOGRAFÍA

La finalidad de esta bibliografía es la de permitir a los lectores interesados en ello que puedan ampliar sus informaciones o llevar más lejos el análisis de algunos de los aspectos evocados en este libro. Nos ha parecido del todo inútil repetir aquí los títulos de las obras mecanografiadas que hemos utilizado, algunas veces a fondo, y que van indicadas en las notas correspondientes. En esta bibliografía su-
maria sólo reseñamos obras impresas.

Los trabajos aparecen reunidos en dos grupos. En el primero van los que son ante todo documentos, relatos de viaje y obras de ensayistas. En el otro, las obras de historiadores que han sido publicadas recientemente.

I. FUENTES IMPRESAS:

Recomendamos de una manera especial:

José GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, ed. Aguilar, 2 vol., 1952. El primer volumen trata de viajes realizados antes de finalizar el siglo xvi. No siempre se reproduce el texto entero y no se ofrece el texto original sino su traducción castellana. La mejor parte ha sido reservada a los flamencos y a los venecianos, después a los franceses.

Joseph TOWNSEND: *A journey through Spain*, Londres, 1791, 3 vol. El texto es fundamental. A nuestro parecer, supera el de Arthur YOUNG referente a Francia.

Henry SWINBURNE: *Travel through Spain in the years 1775 and 1776*, Londres, J. Davis, 1787. Interesante, pero queda desmerecido si se lo compara con el relato de TOWNSEND.

José BLANCO WHITE: *Letters of Spain*. La edición más asquible es la traducción castellana de Alianza Editorial, Madrid, 1972, que lleva por título *Cartas de España*. Esencial para comprender el anticlericalismo español de los siglos xviii y xix.

Philippe Aries

El hombre ante la muerte
Madrid, Taurus, 1983

LA HORA DE LA MUERTE. MEMORIA DE UNA VIDA

LA ESCATOLOGÍA, INDICADOR DE MENTALIDAD

Hasta la edad del progreso científico, los hombres han admitido una continuación después de la muerte. Podemos constatarla desde las primeras sepulturas con ofrendas del musteriense, y todavía hoy, en pleno período de escepticismo científico, aparecen modos debilitados de continuidad, o negativas obstinadas al aniquilamiento inmediato. Las ideas de continuación constituyen un fondo común a todas las religiones antiguas y al cristianismo.

El cristianismo ha repetido por su cuenta las consideraciones tradicionales del buen sentido y de los filósofos estoicos sobre la mortificación del hombre desde su nacimiento: «Al nacer, nosotros comenzamos a morir, y el fin comienza en el origen» (Manilius), tópico que se encuentra tanto en san Bernardo y Berulio como en Montaigne. Ha recogido incluso la antiquísima idea de sobre-vida en un mundo terrestre, triste y gris, y la idea más reciente, menos popular, y más rigurosa, de juicio moral¹.

Por último ha recuperado las esperanzas de las religiones de salvación, sometiendo la salvación del hombre a la encarnación y a la redención de Cristo. De este modo, en el cristianismo paulino, la vida es muerte en el pecado, y la muerte física acceso a la vida eterna.

No nos equivocamos demasiado remitiendo a estas escasas y simples líneas la escatología cristiana, heredera de creencias más antiguas. No obstante, en el interior de esta amplísima definición, hay lugar para numerosos cambios: las ideas que los cristianos se han hecho de la muerte y de la inmortalidad han variado en el curso de los tiempos. ¿Que sentido reconocer a estas variaciones? Parecerán menores a un teólogo filósofo, o a un simple y piadoso creyente que, tanto uno como otro, tienden a despojar su fe y a devolverla a sus fundamentos. Por el contrario para el historiador resultan llenas de sentido, porque en ellas reconocerá los signos visibles de los cambios, tanto más profundos cuanto menos perceptibles, de la idea que el hombre, y no necesariamente el cristiano, se ha hecho de su destino.

El historiador debe aprender el lenguaje oculto de las religiones durante esas largas épocas bañadas de inmortalidad. Bajo las fórmulas de los doctores, bajo las leyendas de la fe popular, debe encontrar de nuevo los arquetipos de civilización que éstas traducen en el

¹ Montaigne, *Essais*, I, 19; V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966, pag. 174, n. 2.

único código inteligible. Tal acercamiento exige que nos desembaracemos de ciertos hábitos de pensamiento.

Imaginamos la sociedad medieval dominada por la iglesia, o, lo que es lo mismo, reaccionando contra ella mediante herejías, o mediante un naturalismo primitivo. Es cierto que el mundo vivía entonces a la sombra de la iglesia, pero esto no significaba la adhesión total y convencida a todos los dogmas cristianos. Significaba, más bien, reconocimiento de una lengua común, de un mismo sistema de comunicación y de comprensión. Los deseos y los fantasmas, salidos del fondo del ser, estaban expresados en un sistema de signos, y esos signos eran suministrados por léxicos cristianos. Pero, y esto es importante para nosotros, la época escogía espontáneamente ciertos signos, con preferencia a otros mantenidos en reserva o en proyecto, porque traducían mejor las tendencias profundas del comportamiento colectivo.

Si nos atenemos a los léxicos y a los repertorios, encontraremos a hora temprana casi todos los temas de la escatología tradicional: nuestra curiosidad histórica de la variación queda pronto decepcionada. El Evangelio de Mateo², relacionado con tradiciones paganas, egipcias en particular, contenía ya toda la concepción medieval del más allá, del Juicio final, del Infierno. El antiquísimo Apocalipsis de Pablo describía un Paraíso y un Infierno en suplicios³. San Agustín y los primeros Padres desarrollaron una concepción de la salvación casi definitiva. Por eso los libros de los historiadores de las ideas dan al lector, quizá demasiado preocupado por el cambio, una impresión monótona de inmovilidad.

Los repertorios de los autores cultos fueron completados muy tempranamente. Pero en realidad, sólo una parte era utilizada, y ésta era escogida por la práctica colectiva, que nosotros hemos de intentar determinar, a pesar de los riesgos de error y de las trampas de este género de búsquedas. En efecto, todo ocurre entonces como si la parte así escogida fuese la única conocida, la única viviente, en fin, la única significativa.

Vamos a aplicar este método a las representaciones del Juicio final.

EL ÚLTIMO ADVENIMIENTO

La primera representación en nuestro Occidente del fin de los tiempos no es el Juicio Final.

Recordemos ante todo lo que hemos dicho en el primer capítulo de este libro a propósito de los cristianos del primer milenio: tras su muerte, como los siete durmientes de Efeso, descansaban a la espera del día del retorno de Cristo. Por eso, su representación del fin de los tiempos era la del Cristo glorioso, tal como subió a los cielos el día de la Ascensión, o tal como lo describe el visionario del Apocalipsis: «sentado sobre un trono, erguido en el cielo, y presidiendo sobre el trono»; rodeado por los cuatro «vivos» alados, los cuatro evangelistas, y por los veinticuatro ancianos.

Esta imaginaria extraordinaria es frecuentísima en la época románica, en Moissac, en Chartres (pórtico real). Descubría el cielo y los personajes divinos o las criaturas sobrenaturales que lo habitaban. Los hombres de la primera Edad Media esperaban el retorno de Cristo sin temer al Juicio Final. Por eso su concepción del final de los tiempos se inspiraba en el Apocalipsis y pasaba en silencio la escena dramática de la Resurrección y del Juicio, consignada en el Evangelio de san Mateo.

² J. Ntédika, *L'Évocation de l'au-delà dans les prières pour les morts*, Lovaina, Nauwelaerts, 1971, pág. 55 y ss. Una tesis española inédita (Madrid) está consagrada a la muerte en Tertuliano, por Salvador Vicastillo (1977).

Cuando, excepcionalmente, se le ocurrió al arte funerario representar el Juicio, puede verse hasta qué punto era temible y considerado siempre desde la sola perspectiva de una vuelta de Cristo y del despertar de los justos, salidos de su sueño para entrar en la luz. El obispo Agilbert fue enterrado en el año 680 en un sarcófago de la capilla llamada cripta de Jouarre¹. En uno de los lados menores de ese sarcófago, el Cristo en gloria se ha esculpido rodeado de los cuatro evangelistas: es la imagen tradicional que repetirá el arte románico.

En uno de los lados mayores, se ve a los elegidos, con los brazos levantados, aclamar al Cristo del Retorno. Sólo se ve a los elegidos y no a los condenados. Ninguna alusión se hace a las maldiciones anunciadas por san Mateo. Era, sin duda, que no afectaban a los «santos» y que eran considerados «santos» todos los creyentes dormidos en la paz de la Iglesia, confiados a la tierra de Iglesia. En efecto, la Vulgata llamaba *sanciti* a aquellos que los traductores modernos designan con el nombre de creyentes o fieles.

Los santos no tenían nada que temer de las severidades del Juicio. El apocalipsis, en un texto que está en los orígenes del milenarismo, lo dice expresamente de algunos de ellos que habían resucitado una primera vez: «La segunda muerte no tiene poder ninguno sobre ellos».

Además, quizá los condenados no eran tan visibles como los elegidos, porque tenían menos ser, sea que no resucitaran, sea que no recibieran el cuerpo glorioso de los elegidos. ¿No hay que interpretar en este sentido la versión de la Vulgata? «Todos nosotros resucitaremos, pero no todos seremos cambiados», versión rechazada en la actualidad?

El tema del Juicio Final vuelve a encontrarse en el siglo XI, no asociado ahora a un sarcófago sino a una pila bautismal. La pila más antigua ilustrada de ese modo está en Neer Hespín, cerca de Landen en Bélgica. Otra, atribuida como la anterior a los talleres de Tournai, ha sido recuperada en Châlons-sur-Marne⁴. No puede ser posterior a 1150: los resucitados salen desnudos de su sarcófago. Van por parejas, el marido y la mujer agarrados. El ángel sopla en una soberbia trompa de marfil. Es desde luego el fin de los tiempos, pero como en Jouarre, no hay Juicio. La proximidad entre el bautismo y la resurrección sin Juicio tiene un sentido claro: los bautizados están seguros de la resurrección y de la salvación eterna que implica.

Otro testimonio confirma el de la iconografía. En los epitafios cristianos del siglo primero, se reconocen fragmentos de una antigua plegaria, que la iglesia heredó quizá de la sinagoga, y que por tanto es anterior al siglo tercero y ha subsistido en la práctica religiosa hasta nuestros días⁵. Nosotros la hemos recogido de labios de Rolando moribundo⁶. Formaba parte de las plegarias de encomendaciones a Dios del alma del difunto que el francés de los siglos XVI y XVII designaba corrientemente en los testamentos bajo el nombre de «Recomendaciones». Todavía ayer se encontraba en los misales en uso antes de las reformas de Pablo VI⁷.

La plegaria judía para los días de ayuno se habría convertido por tanto en la plegaria cristiana más antigua por los muertos. Es la siguiente:

¹ J. Hubert, *Les Cryptes de Jouarre* (4.º congreso del Arte de la alta Edad Media), Melun, imprenta de la prefectura de Seine-et-Marne, 1952.

² Apocalipsis, 20, 5-6.

³ *Biblia de Jerusalén*, I Cor 15, 51-52. La traducción actual es: «No todos moriremos pero todos seremos transformados».

⁴ J. Dupont, «La Salle du Trésor de la cathédrale de Châlons-sur-Marne», *Bulletin des monuments historiques de la France*, 1957, págs. 183, 192-193.

⁵ E. Mâle, *La Fin du paganisme en Gaule*, Paris, Flammarion, 1950, pág. 245 y ss.

⁶ *Supra*, cap. I.

⁷ R. P. Feder, *Missal roman*, Mame, Tours, págs. 1623-1624.

«L... señor el alma de tu servidor, como liberaste a Enoch y a Elias de la muerte común a todos, como liberaste a Noé del diluvio, y a Abraham haciéndole salir de la ciudad de Ur, a Job de sus sufrimientos, a Isaac de las manos de su padre Abraham, a Lot de la llama de Sodoma, a Moisés de las manos del faraón rey de Egipto, a Daniel de la fosa de los leones, a los tres jóvenes hebreos del horno, a Susana de la falsa acusación, a David de las manos de Saúl y de Goliath, a san Pedro y a san Pablo de su prisión, a la bienaventurada virgen santa Tecla de tres horribles suplicios.»

Esta plegaria era tan familiar que los primeros talladores de piedra cristianos de Arles se inspiraron en ella para decorar sus sarcófagos. Ahora bien —y esta observación ya ha sido hecha por J. Lestocquoy— los precedentes invocados para inclinar la misericordia del Señor no conciernen a pecadores, sino a justos probados: Abraham, Job, Daniel y, para terminar, los santos apóstoles y una bienaventurada mártir de la virginidad consagrada, Tecla.

Así, cuando el cristiano de la primera Edad Media recitaba en la hora de la muerte, como Rolando, la *commendatio animae*, pensaba en las triunfantes intervenciones de Dios para poner fin a las pruebas de sus santos. Rolando también había «golpeado su culpa», lo que era quizá el principio de una sensibilidad nueva. Para la *commendatio animae* no suscitaba temordimiento del pecado, no pedía siquiera el perdón para el pecador, como si este hubiera ya perdonado. Lo asociaba a los santos, y los tormentos de la agonía a las pruebas de los santos.

EL JUICIO DEL FIN DE LOS TIEMPOS. EL LIBRO DE VIDA

A partir del siglo XII, la iconografía desarrolla durante cuatro siglos aproximadamente, sobre la pantalla de los porticos historiados, la película del fin de los tiempos, las variantes del gran drama escatológico que, bajo su lenguaje religioso, deja traslucir las inquietudes nuevas del hombre empeñado en el descubrimiento de su destino.

Los primeros juicios finales, los del siglo XII, están constituidos por la superposición de dos escenas, una antiquísima, otra novísima.

La más antigua no es otra que esa que acabamos de evocar: el Cristo del Apocalipsis en su majestad. Es el fin de la discontinuidad de la creación provocada por el pecado de Adán, es el aniquilamiento de las particularidades de una historia provisional, en las dimensiones imaginables de la transcendencia: el resplandor de esta luz no deja ya sitio en la historia de la humanidad y menos todavía en la biografía particular a cada hombre.

En el siglo XII, la escena apocalíptica subsiste, pero sólo abarca una parte del portico, la parte superior. En Beaulieu, a principios del siglo XII, los ángeles que hacen resonar la trompeta, las criaturas sobrenaturales, un Cristo gigantesco que extiende unos brazos inmensos ocupan todavía la mayor parte de la superficie y no dejan sino espacio escaso a otros elementos y a otros símbolos. Algo más tarde todavía, en Sainte-Foy de Conques (1130-1150), el Cristo en su óvalo sembrado de estrellas, y más todavía en Conques, bajo espacio, sigue siendo el Apocalipsis. Pero en Beaulieu, y más todavía en Conques, bajo la representación tradicional del segundo Advenimiento, aparece una iconografía nueva, inspirada en el Evangelio de san Mateo, 25: el Juicio del último día y la separación de los justos y de los condenados. Esta iconografía reproduce esencialmente tres operaciones: la resurrección de los cuerpos, los actos del juicio y la separación de los justos que van al cielo, de los malditos que son precipitados en el fuego eterno.

El montaje del gran drama se hizo lentamente, como si la idea del Juicio Final, que se

volverá clásica en los siglos XII-XIII encontrara ciertas resistencias. En Beaulieu, los muertos salen desde luego de su tumba —quizá por primera vez, al menos a esa escala— pero discretamente. Nada evoca el acto de juzgar; como sobre el sarcófago de Jouarre y la pila de Châlons-sur-Marne, los muertos, nada más resucitados, pertenecen al cielo, sin sufrir ningún examen. Están destinados siempre a la salvación como los santos de la Vulgata. Ciertamente los condenados no están completamente ausentes. Buscándolos bien, los hallamos en una de las dos bandas de monstruos que cubren el dintel. Entre esos monstruos, E. Mâle ha reconocido la bestia de siete cabezas del Apocalipsis¹⁰. Entre ellos hay algunos que devoran a hombres que deben ser condenados. No puede uno dejar de sorprenderse por el carácter casi clandestino de la introducción del infierno y de sus suplicios. Las criaturas infernales se distinguen mal aquí de la fauna fabulosa que el arte románico recibió del orient y multiplicó con fines tanto decorativos como simbólicos.

En Autun, que es posterior a Conques, el juicio último está, por supuesto, representado, pero allí la suerte de los muertos se representa desde el momento de su resurrección: los unos van directamente al Paraíso y los otros al Infierno. Uno se pregunta entonces la razón de ser de las operaciones de juicio que, sin embargo, se continúan al lado. Enemos la impresión de que dos concepciones diferentes se hallan aquí yuxtapuestas.

En Sainte-Foy de Conques, no podemos engañarnos sobre el sentido de la escena, las inscripciones la precisan: sobre el nimbo crucífero de Cristo, se lee *Judex*. El mismo *Judex* fue inscrito por Suger en Saint-Denis. En otro lugar, el escultor ha grabado las palabras referidas por san Mateo: «Venid los benditos de mi padre, el reino de los cielos es para vosotros. Lejos de mí los malditos...» El Infierno y el Paraíso tienen, cada uno, su leyenda epigráfica. Se ve aparecer la escena de la instrucción judicial que precede y prepara la sentencia: el célebre pesaje de las almas por el arcángel san Miguel. El paraíso heredado del Apocalipsis no ocupa ya más que un lugar igual al del Infierno. Por último, cosa notable, el Infierno engulle también a hombres de Iglesia, monjes designados por la corona, es decir, por amplia tonsura. Ha acabado pues la asimilación antigua de los creyentes a los santos. Entre el pueblo de Dios nadie tiene segura su salvación, ni siquiera aquellos que han preferido la soledad de los claustros al mundo profano.

De este modo, en el siglo XII se fijó una iconografía que superpone el Evangelio de san Mateo al Apocalipsis de san Juan, que vincula uno al otro, ligando así el segundo Advenimiento de Cristo con el Juicio final.

En el siglo XIII, la inspiración apocalíptica está borrada, y sólo quedan de ella recuerdos relegados a los doveles. La idea de juicio ha prevalecido. Es una corte de justicia lo que se representa: Cristo, rodeado de ángeles gonfaloneros, está sentado sobre el trono del juez; la gloria oval que le aislaba ha desaparecido. Está rodeado de su corte: los doce apóstoles raramente representados pegados a su lado (en Laon), alineados más a menudo en el ensanchamiento del portico, a izquierda y derecha.

Dos acciones adquieren entonces una importancia considerable. La una es el pesaje de las almas que pasa al centro de la composición, escena que suscita la preocupación y la inquietud: inclinados sobre los balcones del cielo, en los doveles del portico, los ángeles miran. Cada vida termina desembocando en los platillos de la balanza. Cada pesaje retiene de este modo la atención de los mundos celeste e infernal.

No se trata ya de evitar un examen cuyo resultado no se conoce de antemano. Su importancia se ve acentuada hasta el punto de que en ocasiones se creyó necesario dupli-

¹⁰ E. Mâle, *L'Art religieux du XIV^e siècle*, Paris, A. Colin, 1940.

¹¹ Mateo, 25, 34-41.

delante la alta justicia,
que allí vayan a juicio
dentro de los treinta días.

No se dejará de admirar a esta mujer que, a punto de morir cristianamente, conserva la suficiente sangre fría para lanzar un emplazamiento tan formalmente.

Existe una relación entre esta concepción judicial del mundo y la idea nueva de la vida como biografía. Cada momento de la vida será un día pesado en una audiencia solemne, en presencia de todos los poderes del cielo y del infierno. La criatura cargada con ese peso, el Arcángel *signifer*, se ha convertido en el popular patrón de los muertos: no hay que tardar mucho para ganar sus favores. Se le ruega como más tarde se llevara «especies» a los jueces: «Que les introduzca en la santa luz»¹³.

Pero ¿cómo el instructor angelico ha conocido los actos que debe valorar? Es que todos ellos han sido registrados en un libro por otro ángel, semi-escribano y semi-contable. El símbolo del libro es antiguo en la Escritura. Lo encontramos en la visión de Daniel

(XI, 1): «En ese tiempo se alzará Miguel, *princeps magnus*, que se yergue ante las generaciones de tu pueblo. Vendrá entonces un tiempo como jamás lo hubo desde el nacimiento de las naciones. Pero en ese tiempo, tu pueblo será salvado: todos aquellos cuyo nombre se encuentra escrito en el libro.» Y también en el Apocalipsis, V, 1: «Distingo con siete derechos de quien se sienta sobre el trono un libro escrito *recto verso*, sellado con siete sellos.» Este libro es el rollo que el Cristo de Jouarre sostiene en la mano, ante los elegidos que le aclaman. Contenia sus nombres y era abierto al final de los tiempos. Pero en la época de Jouarre, servía de modelo a otro *liber vitae*, libro cien veces real donde estaban inscritos los nombres de los benefactores de la Iglesia, que se leía durante las preces galicanas de la ofrenda: el censo de los santos. Ese mismo libro de Daniel o del Apocalipsis, el pórtico de Conques, lo sostiene abierto un ángel y es designado por la inscripción: *signatur liber vitae*. Contiene a los habitantes de la *terra viventium*, como dice el *Lauda Stori* del Corpus, que designa así al Paraíso.

Tal es el sentido primero del *liber vitae*, pero va a cambiar durante el siglo XIII. El libro no es ya el censo de la Iglesia universal, se ha convertido en el registro en que están inscritos los asuntos de los hombres. La palabra *registre* aparece además en francés en el siglo XIII. Es la señal de una mentalidad nueva. Las acciones de cada hombre ya no se pierden en el espacio ilimitado de la trascendencia, ni tampoco, si queremos hablar de forma distinta, en el destino colectivo de la especie. Desde este momento ya están individualizadas. La vida ya no se relaciona solamente con un soplo (*anima, spiritus*), con una energía (*virtus*). Está compuesta de una suma de pensamientos, de palabras, de acciones, o, como se dice en un viejo *Confiteor* del siglo VIII¹⁴: *peccavi in cogitatione et in locutione et in opere*, una suma de hechos que pueden ser detallados y resumidos en un libro.

El libro es pues, a la vez, la historia de un hombre, su biografía, y un libro de cuentas (o de razón), a dos columnas, a un lado el mal y otro lado el bien. El nuevo espíritu contable de los hombres de negocios que comienzan entonces a descubrir su mundo propio —que se ha convertido en el nuestro— se aplica tanto al contenido de una vida como a la mercancía o a la moneda.

También el libro ha conservado su puesto en los símbolos de la vida moral hasta pleno

¹³ San Miguel es honrado con frecuencia en las partes altas de la iglesia. En una capilla a San Miguel en Saint-Nicolas sur Cher, dos ratos de fresco representan: uno el combate con el dragón, otro el pesaje de las almas.

¹⁴ *Confiteor* de Chrodegang de Metz (muerto en 766).

carlo. Los elegidos y los condenados son apuntados por la balanza de san Miguel; pero, como si esta operación no fuera suficiente, son separados una segunda vez por la espada del arcángel Gabriel.

No obstante, el juicio no sigue siempre la elección de la balanza. Las intercesiones aparecen y juegan un papel que no había previsto el texto de san Mateo, el papel conjugado del abogado (*patronus*), del suplicante (*advocare deum*) que apelan a la piedad, es decir, a la gracia del soberano juez. El juez es tanto el que perdona al culpable como el que lo condena, y corresponde a ciertos familiares suyos inclinarse hacia el perdón. Aquí este papel corresponde a su madre y al discípulo, que le asistían al pie de la cruz: la Virgen y san Juan el Evangelista. Al principio se los ve aparecer discretamente en el pórtico de Autun, en lo alto del timpano, a cada lado de la gran aureola que rodea al Cristo. En el siglo XIII, se han convertido en los actores principales, y su importancia es igual a la del arcángel pesador de almas. Están de rodillas, con las manos juntas, a una y otra parte del Cristo al que imploran.

El rey tiene por tanto su corte, y, como corresponde, su misión principal es la de hacer justicia.

El descenso apocalíptico del cielo sobre la tierra se ha convertido en una corte de justicia, cosa que, a ojos de los contemporáneos, no le quitaba nada de su majestad, porque la corte de justicia era el modelo de las solemnidades supremas, la imagen y el símbolo de la grandeza, como la justicia era la manifestación más pura del poder.

Este giro de la justicia era la manifestación de un aparato judicial, por pomposo que sea, tiene cosas capaces de sorprendernos a nosotros, personas modernas que tan indiferentes y escépticos nos hemos vuelto respecto a la justicia y a la magistratura. El justiciable de hoy las huye, ¡muy diferente de los intratables picapleitos, sus antepasados! La importancia reconocida a la justicia en la vida cotidiana y en la moral espontánea es uno de los factores psicológicos que separan y oponen las mentalidades antiguas y modernas.

Esta sensibilidad a la noción y a las manifestaciones de la justicia data realmente de la segunda Edad Media, y durará durante el Antiguo Régimen. La vida humana aparece como un largo proceso, en el que cada acción es sancionada por un acto de justicia, o, cuando menos, por gentes de justicia. La institución pública misma es concebida sobre el modelo de esas cortes de justicia, y cada comunidad de oficiales de policía, de las finanzas, está organizada como un tribunal con un presidente, unos consejeros, un procurador y un escribano.

Un texto del siglo XIV muestra hasta qué punto la apelación al juez, en las formas legales, era natural, como un reflejo: la mujer del conde castellano Alarcos acaba de saber que su marido va a matarla para poder desposar a la infanta de Castilla. Hace su plegaria, dice su adiós. Su alma está en paz, no busca la venganza, pero convoca a sus asesinos ante el juez divino. La justicia, en efecto, debe ser restablecida y, cosa curiosa, no será desencadenada por la intervención espontánea del juez omnisciente: corresponde a la víctima inocente cogerla y reclamar su derecho¹⁵.

A vos yo perdono, conde,
por el amor que os tenía;
mas yo no perdono al rey,
ni a la infanta, su hija,
sino que quedan citados

¹⁵ *Le Romanero*, op. cit., pág. 111.

siglo xviii, mientras la balanza se ha representado cada vez menos y mientras san José o el ángel guardian han ocupado el lugar del Arcángel *signifer* o psicopompo.

Un siglo después del pórtico de Conques, donde el sentido es todavía el del Apocalipsis, los autores franciscanos del *Dies irae* lo hacen llevar ante el juez en medio del estrepito terribilísimo del fin del mundo, y es un libro de cuentas:

*Liber scriptus profereatur
In quo totum continetur
Unde mundus iudicetur.**

Cosa curiosísima y significativa, el libro que, al principio, había sido el de los elegidos a convertirse en el libro de los condenados.

Todavía un siglo después del *Dies irae*, un cuadro de J. Albergno, de mediados del siglo xiv, muestra a Cristo-juez sobre su trono y sosteniendo en sus rodillas el libro abierto donde está escrito: *Quiunque scrixi se questo libro sara danadi* (todo aquel que esté escrito en este libro será condenado). Aunque reservado a los réprobos, es un libro recordatorio de la humanidad. Más notables son las almas que están representadas debajo del Cristo-juez, en forma de esqueletos. Cada una de las almas tiene entre sus manos su propio libro y expresa mediante sus gestos cuánto le espanta esa lectura.

En Albi, a finales del siglo xv, a principios del xvi, sobre el gran fresco del Juicio final, fondo del coro, se encuentran los mismos librillos individuales, que los resucitados, desahogados, llevan colgando de su cuello, por único vestido, como pieza de identidad.¹⁸

Más adelante veremos que en las *artes moriendi* del siglo xv, el drama ha pasado a la habitación del moribundo. Dios o el diablo consultan el libro a la cabecera del lecho del agonizante. Pero se diría que el diablo guarda, en su presencia, el libro o el cartel que agita con vehemencia para reclamar lo que se le debe.¹⁹

El arte barroco provenzal de los siglos xvi y xvii ha conservado el libro: en Antibes, Tiempo, un anciano, levanta el sudario que recubre el cuerpo de un hombre joven y muestra al mismo tiempo un libro; en Salom, en la iglesia de Saint-Michel, patron de los muertos, un retablo del siglo xviii contiene, entre los instrumentos macabros clásicos, un libro abierto en el que puede leerse: *liber scriptus profect* (...). ¿Existe una relación entre el libro y el de las vanidades?²⁰

A finales de la Edad Media, en los siglos xiv y xv, las cuentas son llevadas por aquellos quienes benefician, los diablos, seguros de que el mal debía prevalecer. Concepción nuestra de un infierno superpoblado, salvo intervención gratuita de la misericordia divina. Después de la reforma tridentina, el equilibrio, comprometido en la edad macabra, se establece. La contabilidad dejada al diablo a finales de la Edad Media no satisfacía ya al voto o al moralista de la época clásica. Los tratados de preparación para la muerte han guido apareciendo. En uno de ellos, *Miroir de l'âme du pécheur et du juste pendant la vie à l'heure de la mort* [Espejo del alma del pecador y del justo durante la vida y en la hora de la muerte], de 1736, cada hombre posee dos libros, uno para el bien, guardado por su ángel guardian (que ha recuperado uno de los papeles de san Miguel), otro para el mal, llevado por un demonio.

¹⁸ A. Tenenti, *La Vie et la Mort à travers l'art du xv^e siècle*, A. Collin, 1952, *Cahier des Annales*, n.º 8, fig. 17 y pág. 103.
¹⁹ G. y M. Vovelle, «La mort et l'au-delà en Provence d'après les aulets des âmes du Purgatoire», *Cahiers des Annales*, n.º 29, París, A. Colin, 1970.
²⁰ Será traído el libro escrito / en el que todo está escrito / y según el cual será juzgado el mundo.

La imagen de la mala muerte es comentada de la siguiente forma: «Su ángel guardian afligido le abandona [al moribundo], dejando caer su libro en el que están borradas todas sus buenas obras que en él había escritas, porque todo lo que hizo de bueno carece de valor en el cielo. A la izquierda, se ve al demonio que le presenta un libro que encierra toda la historia de su mala vida» (he subrayado la palabra «historia», confesión significativa de una concepción biográfica de la vida).¹⁸

Respecto a la imagen de la buena muerte, sucede lo contrario: «Su ángel guardian, con aire alegre, hace ver un libro en el que están escritas sus virtudes, sus buenas obras, ayudas, preces, mortificaciones, etc. El diablo confundido se retira y se arroja en el infierno con su libro en el que no hay nada escrito, porque sus pecados han sido borrados por una sincera penitencia».¹⁹

El gran libro colectivo del pórtico de Conques se ha convertido en el siglo xviii en un librillo individual, una especie de pasaporte, de casilla judicial, que hay que presentar a las puertas de la eternidad.

En efecto, el libro contiene desde luego la historia completa de una vida, pero está redactado para servir una sola vez: en el momento en que se cierran las cuentas, en que pasivo y activo son comparados, en que el balance se detiene. La palabra «bilan» [balance] proviene, en la lengua del siglo xvi, del italiano *balancia*. La etimología subraya la relación entre el simbolismo del libro y el del pesaje. Por tanto es fácilmente concebible, por lo menos desde el siglo xii, que exista un instante crítico. En la antigua mentalidad tradicional, una vida cotidiana inmóvil mezclaba juntas, y confundía, todas las biografías individuales. En la época de la iconografía del Juicio, cada biografía ya no aparece disuelta en una larga duración uniforme, sino precipitada en el instante que la recapitula y que la singulariza: *Dies illa*. A partir de este resumen es como debe ser estimada y reconstituida la vida.

La conciencia de la vida larga pasa por tanto por el tiempo de un instante. Es notable que ese instante no sea el de la muerte, sino que está situado después de la muerte, y en la primera versión cristiana, remitido al fin del mundo que una creencia milenarista pensaba todavía próximo.

Encontramos aquí la inveterada negativa a asimilar el fin del ser con la disolución física. Imaginaban una añadidura, que no siempre iba hasta la inmortalidad del bienaventurado, pero que, por lo menos, proporcionaba un espacio intermedio entre la muerte y la conclusión definitiva de la vida.

EL JUICIO AL FINAL DE LA VIDA

Desde el siglo xiv, el tema del Juicio final no fue completamente abandonado: volvemos a encontrarlo en los siglos xv y xvi en la pintura de Van Eyck o de J. Bosch; en el siglo xviii lo vemos todavía aquí y allá (Asís, Dijon). No obstante, aunque sobrevive, ha perdido su popularidad y realmente ya no es bajo esa forma como imaginan luego el fin último del hombre. La idea de juicio se separa entonces de la idea de resurrección.

No se ha olvidado la resurrección de la carne: la iconografía y la epigrafía funerarias, tanto protestantes como católicas, no han cesado de hacer referencia a ella. Pero ha sido

¹⁸ *Miroir de l'âme du pécheur et du juste pendant la vie et à l'heure de la Mort. Méthode chrétienne pour finir saintement la vie*, nueva edición, Lyon, en casa F. Viret, 1752, pág. 15. El privilegio es de 1736.
¹⁹ *Ibid.*, pág. 35.

separada del gran drama cósmico y situada en el destino personal de cada hombre. El cristiano todavía afirmaba a veces sobre una piedra tumbal que resucitaría un día; que ese día fuese el del segundo Advenimiento o del fin del mundo, era lo que ya no le afectaba. Lo esencial era entonces la certeza de su propia resurrección, último acto de su vida, de una vida que le obsesionaba hasta el punto de volverle indiferente al devenir de la creación. Esta afirmación de la individualidad oponía la actitud de los siglos XI-XV, más aun que la liberación del clima dramático del juicio en que desde entonces se situaba la resurrección, puede parecer una vuelta a la concepción confiada del primer cristianismo: el acercamiento es superficial y engañoso porque, a pesar de las afirmaciones de la epigrafía funeraria, el temor del juicio no ha cesado de prevalecer sobre la confianza en la resurrección.

La separación de la resurrección y del juicio tiene otra consecuencia más evidente. El intervalo consentido entre el juicio, conclusión definitiva de la vida, y la muerte física, ha desaparecido, y es un gran acontecimiento. Mientras ese intervalo existió, la muerte no era completamente muerte, el balance de su vida no estaba cerrado, se sobrevivía a medias en su sombra. Semi-vivo semi-muerto, siempre tenía el recurso de «aparecerse» para reclamar a los hombres de la tierra la ayuda, los sacrificios o la plegaria que le faltaban. Se consentía una tregua que los bienaventurados intercesores o los fieles piadosos podían aprovechar en beneficio propio. Los efectos lejanos de las obras de beneficencia cumplidas durante la vida tenían todavía tiempo para hacerse sentir.

En adelante, la suerte del alma inmortal se decide en el momento mismo de la muerte física. Cada vez habrá menos lugar para los aparecidos y sus manifestaciones. En cambio, la creencia, largo tiempo reservada a sabios y teólogos o poetas, en el purgatorio, lugar de espera, se volverá auténticamente popular, pero no antes de mediados del siglo XVII, y es entonces cuando substituye a las viejas imágenes del sueño y del reposo.

El drama ha dejado los espacios del más allá. Se ha aproximado y se representa ahora en la habitación misma del enfermo, alrededor del lecho.

Por eso la iconografía del juicio último es substituida en el siglo XV por una iconografía nueva de grabados en madera, difundida por la imprenta: imágenes individuales que todos y cada uno meditaban en su casa. Estos libros son unos tratados sobre la manera de bien morir: *artes moriendi*. Cada página de texto va ilustrada por una imagen con el fin de que los laicos, es decir, aquellos que no sabían leer, pudieran captar el sentido igual que los *litterati*.²⁰

Esta iconografía, aunque nueva, nos remite al modelo arcaico del yacente en el lecho, enfermo, que las escenas del juicio último habían cubierto: como hemos visto, el lecho era el lugar inmemorial de la muerte. Lo siguió siendo hasta que dejó de ser lecho, símbolo del amor y del descanso, para convertirse hoy en ese material tecnológico de hospital, reservado a los enfermos graves.

En efecto, siempre se moría en la cama, ya fuera de muerte «natural», es decir, según creían, sin enfermedad y sin sufrimiento, o de la muerte, más frecuente, de accidentes, «de puta, de fiebre, o de *apostemia*, o de otras enfermedades graves, dolorosas y largas». La muerte súbita, *improvisa*, era excepcional y temidísima; incluso las heridas graves y los accidentes brutales dejaban tiempo para una agonía ritual en el lecho.

La habitación debía tomar, sin embargo, un sentido nuevo en la iconografía macabra. Ya no era el lugar de un acontecimiento casi trivial, sólo más solemne que los otros: se

²⁰ A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., pág. 98 y ss.
²¹ *Ibid.*, pág. 108.

convertía en el teatro de un drama en el que el destino del moribundo se jugaba por última vez, en donde toda su vida, sus pasiones y sus vinculaciones eran puestas en cuestión. El enfermo va a morir. Al menos lo sabemos por el texto donde se dice que está crucificado por el sufrimiento. No aparece apenas en las imágenes en que su cuerpo no está muy enflaquecido, en que todavía conserva la fuerza. Según la costumbre, la habitación está llena del que se muere, en que siempre se muere en público. Pero los asistentes no ven nada de lo que pasa, y por su parte el moribundo no los ve. No es que haya perdido el conocimiento: su mirada se centra con una atención feroz en el espectáculo extraordinario que es el único en vislumbra, seres sobrenaturales han invadido su habitación y se apretujan a su cabecera. A un lado la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial, el ángel guardián; al otro Satán y el ejército monstruoso de los demonios. La gran asamblea del fin de los tiempos tiene todas las apariencias de una corte de justicia. San Miguel ya no pesa en su balanza el bien y el mal. Ha sido reemplazado por el ángel guardián, más enfermero espiritual y director de conciencia que abogado o auxiliar de justicia.

Sin embargo, las representaciones más antiguas de la muerte en la cama conservan todavía la escenificación, que en adelante será clásica, del juicio, tratada al estilo de los Misterios. Tal es el caso de una ilustración de la Plegaria por los muertos de un psalterio 1340²¹. El acusado pide ayuda al intercesor: «He puesto en vos mi esperanza, Virgen María de Dios Madre: Descarga mi alma de pesadumbre, y del infierno donde ha muerto amarga». Satán, detrás del lecho, reclama su alma: «Exijo tener mi parte. Por justicia (según derecho) El alma que de ese cuerpo se parte, está llena de gran podredumbre». La Virgen descubre su seno, Cristo muestra sus llagas y transmite al Padre la plegaria de María. Y Dios otorga su gracia: «Tantas razones hay para que tu petición sea plenamente escuchada, Amor me mueve que es honesto. Negar no lo puedo buenamente».

En las *artes moriendi*, la Virgen y Cristo crucificado están siempre presentes: no obstante, cuando el moribundo exhala su alma en un último aliento, el Padre no alza ni la espada ni la mano del justiciero, sino el dardo misterioso de la muerte que abrevia los sufrimientos físicos y las pruebas espirituales. Ocurre entonces que Dios resulta menos juez en el tribunal que árbitro de una lucha entre las fuerzas del bien y del mal, cuyo envite sería el alma del moribundo.

A. Tenenti, en su análisis de la iconografía de las *artes moriendi*, piensa que el moribundo mismo asiste a su propio drama más como testigo que como actor: «Un combate entre dos sociedades sobrenaturales en el que el fiel tiene una débil posibilidad de elegir, pero ningún medio de librarse. Alrededor de su lecho, una lucha sin piedad, tropa diabólica de un lado, legión celeste del otro».

Es lo que, en efecto, se deduce de ciertas imágenes: de ese modo pueden interpretarse los dibujos a pluma que ilustran un poema, el «Miroir de la Mort», en un manuscrito datado aproximadamente en 1460²². Uno representa la lucha del diablo y del moribundo, otros, la intervención del ángel bueno, la crucifixión, instrumento de la salvación; por fin, el último, el combate del Ángel y de Satán a la cabecera del moribundo.

Existía pues la idea de una confrontación entre las fuerzas del bien y del mal. Pero no parece prevalecer en la *ars* publicada por A. Tenenti. Por el contrario, me parece que la libertad del hombre es respetada en ella y que, si da la impresión de que Dios depona los atributos de la Justicia es porque el hombre se ha convertido a sí mismo en su propio juez

²² *Manuscrits à peinture du XIV^e siècle*, Catálogo de la exposición, BN, 1995, n.º 115.
²³ *Ibid.*, n.º 303; A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., pág. 55.

El Cielo y el Infierno no luchan, como en el «Miroir de la Mort» de Avignon, asisten a la última prueba propuesta al moribundo y cuyo resultado determinará el sentido de toda su vida. Son ellos los espectadores y los testigos. El moribundo tiene el poder, en ese instante, de ganar o de perder todo: «La salvación del hombre se establece en su fin». Por tanto, entonces no conviene examinar la biografía del moribundo como solía hacerse en el tribunal de las almas, el último día del mundo. Es demasiado pronto para ese balance definitivo, porque la biografía no está cerrada y debe sufrir todavía modificaciones retroactivas. No podría evaluarse por tanto globalmente sino después de su conclusión. Esta depende del resultado de la última prueba que el moribundo debe sufrir *in hora mortis*, en la habitación donde va a rendir su espíritu. Con la ayuda de su ángel y de sus intercesores le corresponde vencer, y será salvo, o ceder a las seducciones de los diablos, y se perderá.

La última prueba ha substituido al Juicio final. Juego terrible, y en términos de juego y de apuesta habla Savonarola: «Hombre, el diablo juega al ajedrez contigo y se esfuerza por cogerte y darte jaque mate en ese punto (la muerte). Estáte pues preparado, piensa en ese punto, porque si ganas en ese punto has ganado todo lo demás, pero si pierdes, cuanto hiciste no valdrá nada»²⁴.

Semejante riesgo tiene algo de terrorífico, y se comprende que el miedo al más allá haya podido ganar entonces a poblaciones que todavía no tenían miedo a la muerte. Este miedo al más allá se traducía sin duda por la representación de los suplicios del infierno. El acercamiento entre el punto de la muerte y el momento de la decisión suprema corría el riesgo de extender a la muerte misma el miedo suscitado por una eternidad desventurada.

¿Hay que interpretar de este modo lo macabro?

LOS TEMAS MACABROS

Los temas macabros aparecen tanto en la literatura como en la iconografía aproximadamente al mismo tiempo que las *artes moriendi*.

Se suele llamar «macabras» (por extensión, a partir de las danzas macabras) a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone. Lo macabro medieval, que tanto ha perturbado a los historiadores desde Michelet, comienza después de la muerte y se detiene en el esqueleto. El esqueleto seco, la *morte secca*, frecuente en el siglo xvii y todavía en el xviii, no pertenece a la iconografía característica de los siglos xiv y xv. Esta se halla dominada por las imágenes repugnantes de la corrupción: «Oh carroña que no eres sino hombre»²⁵.

Ojeando a los autores, al mirar las obras de arte, tenemos la impresión de que aparece un sentimiento nuevo. La iconografía macabra es contemporánea de las *artes moriendi*: sin embargo expresa un mensaje diferente —aunque quizá menos diferente de lo que quieren los historiadores, sorprendidos por la originalidad de los temas.

Desde luego, no resulta difícil encontrarle antecedentes. La amenaza de la muerte, la fragilidad de la vida habían inspirado ya a los artistas romanos que modelaban un esqueleto sobre un cuenco de beber de bronce, o que dibujaban otro sobre el mosaico de una casa: *carpe diem*. Los cristianos ¿habrían de ser insensibles a ese sentimiento, cuando su religión estaba fundada sobre las promesas de la salvación? También se encuentra aquí y allá la figura de la muerte, en forma de un caballero del Apocalipsis. Sobre un capitel de

²⁴ A. Tenenit, *ibid*.

²⁵ P. de Nesson, «Vigile des Morts, Paraphrase sur Job», en *Anthologie poétique française du Moyen Âge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. II, pag. 184.

Notre-Dame de Paris, en el Pórtico del Juicio final de Amiens, una mujer, con los ojos dados, roba un cadáver que lleva a la grupa de su caballo. Además, el caballero sostiene sus manos la balanza del juicio o el arco que mata. Pero estas ilustraciones son pocas numerosas, discretas, marginales: incitan, sin insistir demasiado en ello, los lugares comunes de la *humana mortalitas*.

La antigua literatura del cristianismo ¿es más explícita? La reflexión sobre la vanidad de la vida terrestre, el *contemptus mundi*, es constante. Suscita imágenes que serán repadas por los grandes poetas macabros.

De ahí que Odon de Cluny aluda, en el siglo xi, la fisiología humana en términos exvalentes a los de P. de Nesson: «Considerad lo que se oculta en las narices, en la garganta en el vientre: por todas partes suciedades...» Pero a decir verdad, se trata menos de prepararlos para la muerte, que de apartarnos del comercio de las mujeres porque prosigue moralista: «Nosotros a quienes repugna incluso tocar con el dedo el vomito o el estierco ¿cómo podemos desear estrechar en nuestros brazos el saco mismo de excrementos?»

Igualmente los poetas latinos del siglo xii celebraban ya la melancolía de las grandes desaparecidas: «¿Dónde está ahora Babilonia la triunfante, donde Nabucodonosor el terrible, y el poder de Dario (...) se pudren (...)» ¿Dónde están aquellos que existieron este mundo antes que nosotros? Vete al cementerio y miralos. No son mas que cenizas gusanos, sus carnes se han podrido (...)» Y más tarde, Jacopone de Todi: «Dime, ¿dónde está Salomón, antaño tan noble, donde está Sauson, el guerrero invencible?»²⁶.

En los claustros no cesaban de recordar a los monjes demasiado tentados por el siglo las vanidades del poder, de la riqueza, de la belleza. Pronto, poco antes de la gran eclosión macabra, otros monjes, los mendicantes, saldrán de los claustros y difundirán, con el refuerzo de imágenes temas que, entonces, sorprendieron vivamente a las masas urbanas. Pero los temas de esos sermonarios se han convertido ya en los mismos de los poetas macabros, y pertenecen a esa cultura, aparentemente nueva.

Podemos dejar de lado esos raros y poco expresivos predecesores de las grandes voces macabras de los siglos xiv y xv. En efecto, la imagen que la Edad Media anterior al siglo xiv nos da de la destrucción universal es de naturaleza completamente distinta: es el polvo o la arena —no la corrupción pululante de gusanos.

En la lengua de la Vulgata y de la antigua liturgia de Cuaresma, las nociones de polvo y de ceniza se confunden. La palabra *cinis* tiene un sentido ambiguo. Designa el polvo y los caminos con que están recubiertos los penitentes en señal de luto y de humildad cuando se visten con sacos o crines (*in cinere et in cilicio, sacum et cinerem sibi*). Designa también el polvo de la descomposición: «Acuérdate, hombre, de que eres polvo que volverás *in pulverem*», dice el celebrante al imponer las cenizas el primer miércoles de Cuaresma. Pero las cenizas son entendidas todavía como producto de la descomposición por el fuego, que es entonces una purificación.

Este movimiento del polvo y de las cenizas, que constituyen la Naturaleza o la Materia por sus capas constantemente deshechas y rehechas, propone una imagen de la destrucción muy cercana a la imagen de la muerte tradicional, del «todos hemos de morir». A la imagen nueva de la muerte patética e individual del juicio particular, de las *artes moriendi*, deberá corresponder una nueva figura de la destrucción.

Las representaciones más antiguas de los temas macabros son interesantes porque algunas de ellas la continuidad con el Juicio final o particular todavía es sensible. Pa-

²⁶ J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1975, pag. 144.

²⁷ J. Huizinga, *op. cit.*, pag. 142.

mplo, en el gran fresco del Campo santo de Pisa, que puede fecharse aproximadamente hacia 1350, toda la mitad superior, celeste, representa el combate de los ángeles y de los monios disputándose las almas de los difuntos. Los ángeles llevan a los elegidos hacia el cielo, los demonios precipitan a los condenados en el infierno. Habitados a la iconografía del Juicio, no nos vemos desorientados. En cambio, en la mitad inferior, en vano buscamos las imágenes tradicionales de la resurrección. En su lugar, una mujer envuelta en largos velos, de cabellos sueltos, sobrevuela el mundo y llama con su hoz a la juventud de una parte, de amor que ni remotamente se lo esperaba, y deja a un lado una corte de los milos que le suplica. Extraño personaje que participa del ángel, porque vuela, y su cuerpo es antropomorfo, y también del diablo y de la bestialidad, porque tiene alas de murciélago. a efecto, con frecuencia se intentará privar a la muerte de su neutralidad, y unirla al mundo diabólico:

Vieille ombre de la terre, aincois ombre d'enfer. (Ronsard).*

Pero también se la considerará dócil ejecutor de la voluntad de Dios, buen recadero: Soy de Dios en este recado» (P. Michault). Así aparece toda en el juicio final de Van Eyck, donde cubre el mundo con su cuerpo, como la Virgen de misericordia cubre a la humanidad con su manto: los abismos infernales se abren bajo sus piernas gigantes. Pero aquí la muerte ha perdido la forma de mujer viva que tenía en Pisa¹⁸.

En Pisa, bajo los golpes de su hoz, los cuerpos de los hombres heridos yacen por tierra, con los ojos cerrados, y ángeles y demonios llegan para recoger las almas que exhalan. La escena del último suspiro ha substituido a la de la resurrección, a la de los cuerpos reanimados saliendo de la tierra. El paso del juicio final al momento decisivo de la muerte individual, que ya hemos observado en las *artes morienti*, todavía es aquí muy perceptible. Pero hay otra escena al lado de la muerte universal. Una tropa de caballeros queda pasmada ante el espectáculo espantoso de tres ataúdes abiertos. Cada uno de los muertos que en ellos yace está en un grado de descomposición diferente, según las etapas conocidas desde hacía muchísimo tiempo por los chinos. El primero ha conservado su rostro intacto y parecería semejante a los yacentes que la muerte ha abatido, pero que todavía no ha cambiado, si su vientre no estuviera ya hinchado por los gases. El segundo está desfigurado, podrido y recubierto todavía de pingajos de carne. El tercero está reducido al estado de momia¹⁹.

El cadáver a medias descompuesto va a convertirse en el tipo más frecuente de representación de la muerte: el tránsito. Lo vemos ya, hacia 1320, en las paredes de la basílica inferior de Asís, obra de un discípulo de Giotto: lleva una corona irrisoria, san Francisco le señala. Es el principal figurante de la iconografía macabra de los siglos xiv-xvi. Sigamosle un momento. Indudablemente lo encontramos sobre las tumbas, e incluso hoy no sabríamos añadir mucho más a los admirables comentarios de E. Mâle y E. Panofsky.²⁰ No obstante, las tumbas que estos han analizado son sepulturas de grandes personajes, y de gran parte, donde el tránsito llena uno de los escalones de un monumento que frecuentemente posee dos: abajo, el yacente o el tránsito que le substituye, y arriba el bienaventurado en el Paraíso (ya volveremos sobre esta iconografía en el capítulo 5). Por ejemplo, la tumba del

¹⁸ New York, Metropolitan Museum.

¹⁹ J. Balthus, *Le Moyen Age fantastique*, París, A. Colin, 1955.

²⁰ E. Mâle, *L'Art religieux en France*, París, A. Colin (1931-1950); E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, Londres, 1954.

* Vieja sombra de la tierra, previa sombra de infierno.

cardenal Lagrange, en el museo de Avignon, la del canónigo Yver en Notre-Dame de Paris (véase también en Gaignières la tumba de Pierre d'Alilly, obispo de Cambrai)²¹. Bas con recordar aquí esas obras poderosas, tan poderosas que pueden crear la ilusión de su generalidad. En realidad son poco numerosas y no expresan, por sí solas, una gran corriente de sensibilidad.

Existen sin embargo tumbas más triviales en que los signos cadavéricos son también aparentes, pero sin las formas repugnantes de la descomposición. El yacente está envuelto por la mortaja, que deja la cabeza al descubierto y un pie desnudo. Este tipo parece frecuente en Dijon (tumba de Joseph Germain en el museo de Dijon, 1424; tumbas de los dos fundadores en una capilla en Saint-Jean, en Dijon). Se reconoce el cadáver por el saliente de la mandíbula descarnada. Las mujeres tienen los cabellos sueltos y en desorden. Los pies desnudos rebasan la mortaja. Es el cadáver tal como va a ser metido en tierra, a poco que haya esperado un poco. Todavía hoy, para nuestros ojos cansados, sobre el suelo de una iglesia de Dijon, el espectáculo es impresionante.

Cosa extraña, estos transidos no permanecen siempre en la posición realista de los yacentes. En otra tumba de Dijon (Saint Michel, 1521) los dos transidos, en lugar de estar tumbados uno al lado del otro, están de rodillas, cada uno a un lado de un Cristo en majestad. Han ocupado el lugar de los que ruegan al cielo y no de los yacentes.

Sobre una tumba de Lorena del siglo xvi, procedente del espacio descubierto de un cementerio (es una estela rematada por una cruz), una momia está sentada con la cabeza en la mano (Nancy, Museo lorenés); no obstante, el imaginero y su cliente han experimentado ciertas reticencias a mostrar los signos de la descomposición y su tránsito resulta discreto.

Todavía nos sorprende hoy, cuando ya esa discreción está superada y ha sido substituida por un expresionismo macabro. Pero no debemos ser víctimas de la rareza de casos semejantes. Si se hiciera una estadística de las tumbas de los siglos xiv-xvi, podríamos ver que los transidos aparecen en ellas tarde en relación al resto de la iconografía macabra, y además, que son poco numerosos e incluso que están casi completamente ausentes de las grandes provincias de la cristiandad, como Italia (antes de la invasión del esqueleto en el siglo xvii), España y la Francia mediterránea. Se concentran en la Francia del Norte y la Francia del Oeste, en Flandes, en Borgona, en Lorena, en Alemania, en Inglaterra. Esta repartición geográfica coincide casi por entero con la de la ocultación del muerto (véase capítulo 4): la iconografía macabra existe allí donde el rostro ha sido ocultado. No existe donde el rostro ha permanecido descubierto.

Los transidos no forman parte de la vulgata funeraria de finales de la Edad Media, sólo constituyen un episodio marginal y efímero de ella. Esta observación restrictiva no quita nada al hecho de que, en los siglos xv y xvi, el tema del tránsito más o menos descompuerto consiguió imponerse entre los fabricantes de tumbas, a pesar de su tradicionalismo, no solo en las obras elocuentes del gran arte, sino también sobre losas vulgares como las de Dijon o de las iglesias holandesas.

El arte funerario es, no obstante, el menos macabro de las artes de esta época macabra. Los temas macabros son más francos y más frecuentes en otras formas de expresión, en particular en escenas no realistas, en alegorías, que muestran cosas que no se ven. Así es como el tránsito, personificación de la muerte, igual que en el fresco franciano de 1320 de Asís, penetra sin saberlo nadie en la habitación del moribundo. La mayor parte de las veces estaba ausente de las *artes morienti* que hemos comentado, donde todo transcurría

²¹ J. Adhémar, «Les tombeaux de la collection Gaignières», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1974, t. I, pages 343-344.

sin que lo supieran los asistentes, entre las fuerzas del cielo y del infierno y el libre arbitrio del moribundo. Pero en el *Arte del bene morire* de Savonarola, hacia 1497, lo tenemos sentado al pie del lecho. En otra arte italiana de 1513, aparece en el momento de franquear la puerta de la habitación³².

El muerto transido es todavía menos frecuente en las *artes moriendi* que sobre las tumbas. Su dominio favorito es, sobre todo, la ilustración de los libros de horas destinados a los laicos devotos, en particular del oficio de los muertos —y esto es una indicación de las relaciones entre la iconografía macabra y la predicación, en particular de los mendicantes.

El paso a los libros de horas no nos hace abandonar la habitación del moribundo. En una miniatura de las Horas de Rohan, la Muerte entra en la habitación con un ataúd al hombro, para gran espanto del enfermo ante esta advertencia inequívoca.

Sin embargo, prefiere en los libros de horas el cementerio: las escenas de cementerios se vuelven muy frecuentes y variadas. Algunas, que figuran entre las más hermosas, son compromisos entre la muerte en el lecho de las *artes moriendi* y el enterramiento del muerto. Por ejemplo, la famosa miniatura de las Horas de Rohan (hacia 1420), llamada la «Muerte del cristiano». El agonizante no está ya en su lecho. Ha sido transportado por una anticipación surrealista al cementerio y está tendido en tierra, una tierra en la que, como en todos los cementerios, los huesos y los cráneos se mezclan a la hierba. Está tendido sobre el hermoso ataúd bordado de oro en que será sepultado; como sabemos, la costumbre era enterrar a ciertos difuntos en tejidos preciosos. La segunda diferencia con las artes moriendi es que el cuerpo está enteramente desnudo —un velo transparente no oculta nada de su vientre— en lugar de estar hundido bajo las ropas, y ese desnudo es ya un cadáver, pero un cadáver antes de la descomposición, como los de las tumbas de Dijon.

Salvo estas reservas, podemos reconocer ahí los temas clásicos de las *artes moriendi* y de los juicios: el agonizante expira, su alma es disputada por san Miguel y por Satan. El papel del luchador cósmico del arcángel está asociado al del psicopompo. Dios Padre, sólo en esta ocasión, sin su corte, contempla al moribundo y le perdona. En esta composición se capta el deseo de arrastrar la iconografía tradicional hacia unos aspectos más impresionantes de la muerte: el cadáver y el cementerio.

Esta muerte en el cementerio, cuando se muere en la cama, no es quizá muy frecuente. Volvemos a encontrarla mucho más tarde, en una curiosa reproducción por Gaignières de la tumba del prior de Saint-Wandrille, muerto en 1542, en el convento de los Celestinos de Marcoussis³³. El original era una pintura en la que el yacente, en hábito sacerdotal, con la cabeza sobre un cojín, está directamente tendido en el suelo del cementerio; a su lado está la muerte, una momia, armada con la almohaza con que le ha golpeado o va a golpearle. Es que entonces el cementerio se ha convertido en el reino de la muerte; aquí reina en forma de momia armada de una hoz o de un dardo. Aquí está sentada sobre una tumba como sobre un trono, con una mano sostiene su dardo como un cetro, y con la otra un cráneo, como el globo imperial. Ahí, se yergue con un impulso ardiente por encima de una tumba abierta: echada a un lado, la tapa deja ver la figura de un transido. Pero ¿es la muerte reina del cementerio o el muerto salido de su fosa, esa momia de piel conservada, salvo el vientre abierto en el lugar de las entrañas, y de cabeza gesticulante?

Ahí también, de pie y conquistadora, blande su «puño» y amenaza al cadáver que yace a sus pies bajo la tapa de un sarcófago y acaba de descomponerse. Escena sorprendente:

³² Domenico Capriccio, 1513, en A. Tenenti, *Il Senso*, op. cit., pl. 18, págs. 192-193.

³³ Gaignières, op. cit.

los dos cadáveres superpuestos son idénticos, pero uno está acostado e inanimado, el otro está de pie y alerta. Donde las dos momias no están yuxtapuestas, no se sabe si hemos de vernoslas con un aparecido, doble de cada hombre, figura de su destino subterráneo, o con una personificación de la fuerza que aniquila a todos los seres vivos³⁴.

En cuanto a las danzas macabras, no son miniaturas de libro de horas; no nos obligan a dejar el cementerio, adonde nos ha llevado el oficio de los muertos, porque son decorados de cementerio: frescos que cubren las paredes de los carnarios, o también capiteles de columnas de las galerías.

Se ha discutido sobre el sentido de «macabro». Me parece el mismo que el «macabebé» del lenguaje popular actual, conservatorio de expresiones antiguas. No es sorprendente, por tanto, que hacia el siglo XIV se haya dado al «cuerpo muerto» (apenas si se empleaba la palabra cadáver) el nombre de los santos Macaberos: éstos eran honrados desde hacia mucho tiempo como patronos de los muertos, porque, con razón o sin ella, eran considerados como los inventores de las plegarias de intercesión por los muertos. Sin duda, su fiesta fue substituida por la conmemoración del 2 de noviembre, pero tardaron tiempo en borrarse y su recuerdo permaneció todavía durante mucho tiempo en la piedad. Así, en Nantes, un cuadro de Rubens destinado al altar de los difuntos, representa a Judas Macabeo rezando por los muertos; en Venecia, en la Scuola Grande dei Carmini, dos lienzos de mediados del siglo XVIII describen detalladamente los suplicios de los Macaberos.

La danza macabra es una ronda sin fin, donde alternan un muerto y un vivo. Los muertos dirigen el juego y son los únicos que bailan. Cada pareja está formada por una momia desnuda, podrida, asexuada y muy animada, y de un hombre o de una mujer, vestido según su condición, y estupefacto. La muerte acerca su mano al vivo a quien arrastrará pero que todavía no ha obedecido. El arte reside en el contraste entre el ritmo de los muertos y la parálisis de los vivos. El objetivo moral es recordar a un tiempo la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de los hombres ante ella. Todas las edades y todos los estados desfilan en un orden que es el de la jerarquía social tal como se concebía entonces. Este simbolismo de la jerarquía se convierte hoy en fuente de información para el historiador social³⁵.

En las danzas anteriores al siglo XVI, las únicas que consideraremos en este capítulo, el encuentro del hombre y de la muerte no es brutal. El gesto de la muerte es casi dulce: «Es preciso que sobre vos la mano ponga». Advierte más que golpea!

*Approchez-vous, je vous actens...
Il vous faut ennuyt trépasser...
A demain vous aient adjourner...**

Invita a su futura víctima a mirarla y su vista sirve de advertencia:

*Marchand, regardez par-deçà...
Usurier de sens dérégliez
Venez tost et me regardez.***

³⁴ Atelier de Memling, museo de Estrasburgo; A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., págs. 8, 9 y 10.

³⁵ H. Saugnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne*, Paris, Les Belles Lettres, 1972; «La danse macabre des femmes», en *Anthologie poétique française du Moyen Âge*, op. cit., tomo II, págs. 353-355; E. Dubruch, *The Theme of Death in French poetry*, Londres-Paris, Moulton, 1964.

* Acercaros, yo os espero... / Es preciso que miréis... / Mañana os han de postergar.

** Mercader, mirad hacia acá... / Usurero de sentidos descompuestos, / venid pronto y miradme.

Acompaña su cita («Al gran juicio tenéis que venir») con una mezcla de ironía y de dad:

*Car se Dieu qui est merveilleux
N'a perdu de vous, tout perdez **

dice al usurero. Y al médico:

*Bon mire es qui se sct guérir.***

E. Mâle creía que en la Chaise-Dieu la muerte ocultaba su rostro para no dar miedo al niño que se iba a llevar.

En cualquier caso, habla al desventurado campesino un lenguaje que es a un tiempo el de la necesidad y el de la compasión:

*Laboureur qui en soing et painne
Avez vescu tout votre temps,
Mourir faut, c'est chose certaine...
De mort devez estre contents
Car de grant soussy vous délivre...****

Los vivos no esperan este encuentro. Esbozan con la mano o con la cabeza un gesto de chazo, de negativa, pero no pasan más allá de ese reflejo de sorpresa ni dejan transparentar angustia profunda o rebeldía. Justo una pena atenuada por la resignación, más pena en los ricos, mas resignación en los pobres: asunto de dosificación.

*Pour Dieu qu'on me vas querir
Médecin et apothicaire,*****

llama una mujer «mimosas» que tiene «marido con tan buen negocio». Por el contrario la mujer de aldea acepta su destino:

*Je prends la mort vaille que vaille
Bien gré et en patience...******

Es curioso ver aparecer aquí, bajo las figuras que se querían odiosas de la mortalidad, sentimiento antiguo de sumisión bonachona al destino.

Otras escenas parecen como desarrollos de simples encuentros de la danza, aunque también ilustren la igualdad ante la muerte y el *memento mori*. Por ejemplo, la momia o el esqueleto entra en una sala donde están reunidos príncipes y prelados, o se acerca a un ale-re banquete —el banquete de la vida— para llamar por detrás a uno de los convidados, como en un grabado de Stradan. Más que en las artes y en las danzas, aquí se hace linca-

* Porque es Dios que es maravilloso / no ha perdido de vos, todo perdéis.

** Buen médico es aquel que se sabe curar.

*** Labrador que con cuidados y pena / habéis vivido todo vuestro tiempo, / morir es preciso: eso es cosa cierta... / De la muerte debéis estar contento / porque de gran cuidado os libera...

**** Por Dios que me vayas a buscar / médico y boticario.

***** Tomo la muerte valga lo que valga / de buena gana y con paciencia.

pié en lo repentino. La muerte no concede va demora, no advierte ya, se apodera de u- traídonamente: es la *mors improvisa*, la muerte más terrible, salvo para los nuevos humanistas erasmianos y los reformadores protestantes y católicos. Pero esta muerte súbita rara mente es representada: en la economía, en definitiva consoladora, de las danzas lares, pri- mero en los muros de los carneros, luego en las bandas dibujadas de los grabados en madera, el terrible director de juego deja un pequeño respiro.

El «triumfo de la muerte» es otro tema contemporáneo, si no más antiguo, de las artes y de los bailes igualmente muy difundido. El tema es diferente; no se trata ahora del enfrenta- miento personal del hombre y de la muerte, sino la ilustración del poder colectivo de la muerte: la muerte, momia o esqueleto, de pie, con su arma emblema en la mano, conduce un carro enorme y lento, tirado por bueyes. Reconocemos ahí la pasada máquina de las fiestas, inspirada en la mitología y destinada a las grandes entradas de los príncipes en buenas ciudades; un príncipe cuyos emblemas serían cráneos y huesos. El carro podía pro- ceder también de un convoy de entierro principesco, y llevar la «representación» en cera o en madera de un cuerpo adornado para las exequias, semejante al cuerpo real, o también el ataúd recubierto del paño mortuorio. En el universo fantástico de Breughel, se convierte en la carreta irrisoria en que los enterradores amontonan los huesos para llevarlos de un lugar a otro de la iglesia y de los carneros.

Pero cualquiera que sea su apariencia, el carro de la muerte es una máquina de guerra, una máquina de destruir que aplasta bajo sus ruedas —e incluso solamente bajo su sombra fatal— a una numerosa población de cualquier edad y de cualquier condición. Así lo describe P. Michaut:

*Je suis la Mort de nature ennemie,
Qui tout finalement consume.*

Annihilant en tous humains la vie.

Réduits en terre et en cendre tout homme.

Je suis la mort qui dure me surhomme,

Pour ce qu'il faut que meure tout à fine...

Sur ce bœuf cy qui s'en va pas à pas

Assise suis et ne les haste point.

Mais sans courir je mets à grief trespass

*Les plus bruians quand mon dur dart les point.**

Es, por tanto, una figura del ciego destino, opuesta en apariencia al individualismo de las artes y de los bailes. No obstante, no debemos engañarnos, el espíritu de esta alegoría está más alejado de los bailes del «Todos hemos de morir» primitivo y tradicional. En el «Todos hemos de morir» el hombre sabía que iba a morir y tenía tiempo para resignarse.

La muerte de los triunfos no avisa.

*Je picque et point quand je connais mon point
San aviser qui a assez vescu...^{14**}*

¹⁴ P. Michaut, «Raisons de Dame Atropos», *Anthologie... du Moyen Âge*, op. cit., t. II, pages 323-329.

* Yo soy la Muerte de naturaleza enemiga, / que finalmente todo lo consume, / aniquilando en todos los humanos la vida. / Reduzco a tierra y a ceniza a todo hombre, / Yo soy la muerte que dura me llamo, / porque es preciso que al final lleve esto...

/ En este buey que va paso a paso / sentada estoy y no le temigo, / mas sin correr hago quejar a los difuntos / mas ruidosos cuando mi duro dardo les punza.

** Fico y punzo cuando conozco mi punto / sin avisar a quien bastante ha vivido.

Por lo demás, las víctimas que ha derribado en tierra en su lenta carrera nada sospe-
aban: han sido arrebatadas en el sueño de la inconsciencia.

Tampoco se encuentra en el discurso de los triunfos la mezcla de ironía y bonachonería
de las danzas. Traduce un sentimiento irrefutablemente distinto, ya aparente en el Campo-
mato de Pisa, pero que irá desarrollándose y acusándose con posterioridad: la voluntad de
muerte y su perversidad: la muerte del triunfo camina recto delante de sí, como lo absurdo de la
muerte deja de lado en sus hecatombes a los más miserables, leprosos, lisiados, que le
aplican poner término a sus males, y también a los jóvenes desesperados que corren a
ponerse a sus golpes, pero llegan demasiado tarde. Abandona a unos, vivos, a orillas del
marino y no demora su paso para esperar a los otros. Compárese esta alusión a la despe-
zada con la condena del suicidio de las artes, y se notará la diferencia.

Hemos partido de fuentes iconográficas. También habríamos podido hacerlo de fuentes
literarias. Algunas, que ya hemos encontrado, hablan el mismo lenguaje que las imágenes y
podido servirnos de comentario a ellas, como P. Michaut al triunfo de la Muerte, o el
asificador anónimo de las danzas.

Así también P. de Nesson:

*E lors que tu trespasseras
Dès le jour que mort tu seras
Ton orde char commencera
A prendre pugnoise pueur.**

¿En qué se convertirá el hombre «carroña», «saco de cieno», cuando:

*L'on t'enfouira dans la terre
Et couvrira d'une grant pierre
Afin que jamais veu ne soyes?****

Nadie querrá ya su compañía.

*Qui te tenra lors compaignée?*****

Otro tanto podría hallarse en los sermonarios, que tratan de convertir a los vivos ame-
tandoles, mostrándoles la vanidad de la vida e inspirándoles el horror de la muerte.
o ni unos ni otros añaden mucho más a las lecciones de la iconografía.
Sin embargo algunos, poetas, como el propio P. de Nesson, no han dudado en estable-
cer una relación nueva entre la descomposición del cuerpo después de la muerte y las mani-
festaciones habituales de la vida. La podredumbre que gana a los cadáveres no procede de
la tierra:

*Les vers qui en terre demeurent
N'y atoucheraient, jaqu'ilz puissent.******

* P. de Nesson, «Paraphrase sur Job», *ibid.*, págs. 183-186; E. Deschamps, *Ballade des signes de la mort*, *ibid.*, pág.

** Y cuando mueras, / desde el día en que muerto estés / tu sucia carne comenzará / a tomar apesetosa feidez...

*** Te hundan en la tierra / y te cubran con una gran piedra / para que jamás visto seas?

**** ¿Quién entonces te hará compañía?

***** Los gusanos que en tierra viven / no tocarán allí, hasta que apesquen.

§ Sale del interior del hombre,

*Car les vers d'elle même [de la charogne] issuent [sortent]
Qui la decirent et la dévorent.**

Está allí desde el principio. El hombre ha nacido de la misma forma que va a morir, en
la «infección»:

*O très orde conception
O vil, nourri d'infection
Dans le ventre avant ta naissance.***

Las materias y los líquidos de la podredumbre se ocultan bajo la piel:

*Job compère chair à vesture
Car vestement est mis dessus
Le corps affin qu'on ne le vole.****

¡Si se viese! Correspondía a los poetas y a los predicadores ponerla de manifiesto:

*N'est que toute ordure
Mor, crachats et pourritures
Fiente puant et corrompue.
Prens garde ès oeuvres naturelles...
Tu verras que chascun conduit
Puante matière produit
Hors du corps continuellement.*****

Ahí se reconoce la «muerte intravital» de V. Jankélévitch. Se busca la «muerte en las
profundidades de la vida».

Desde entonces, la enfermedad, la vejez, la muerte no son más que erupciones, que
salen de la envoltura corporal, de la podredumbre inferior. No es necesario recurrir a ele-
mentos extraños, a espíritus animales que circulan, para explicar la enfermedad; ésta se
hallaría siempre presente. La concepción, la muerte, la vejez, la enfermedad mezclan sus
imágenes que conmueven y atraen mucho más de lo que espantan.

Ese repugnante sexagenario de E. Deschamps:

*Je deviens courbe et bossus,
J'oy très dur, ma vie décline.******

deja que los olores de la podredumbre atraviesen su cuerpo: la vejez y la muerte llegan
cuando la envoltura carnal ya no es lo bastante fuerte para contenerlos:

* Porque los gusanos de ella misma [de la carroña] salen / que la desgarran y la devoran.

** Oh sucútila concepción, / oh vil, nutrido de infección / en el vientre antes de su nacimiento.

*** Job compadre, carne por vestimenta, / porque vestido está puesto encima / del cuerpo a fin de que no se vea.

**** No es más que todo suciedad, / muerte, escupitajos y porquerías, / Feúda, hedionda y corrompida, / Ten cuidado
con las obras naturales... / Verás que cada uno lleva / hedionda materia producida / fuera del cuerpo continuamente.

***** Me voy curvando y con joroba, / oigo muy mal, mi vida declina...

Sin embargo tomaba opio, pero el opio lo embrutecía sin devolverle el sueño:

*Heureux, cent fois heureux, animaux qui dormez...
Sans manger du pavot qui tous les sens assomme.
J'en ay mangé, j'en ay bu, de son jus oblieux,
En salade, cuit, cru, et quelquefois le somme
Ne vient par sa froideur s'asseoir dessus mes yeux.**

Sus enfermedades le condenan a un estado de delgadez que anuncia el final:

*Je n'ay plus que les os, un esquelette je semble
Décharné, dénuqué, dépouillé,
Que le trait de la mort sans pardon a frappé!..***

Entonces el enfermo abrumado llama a la muerte, y no es la queja en forma de proverbio del pobre leñador:

*J'appelle en vain le jour, et la mort je supplie...
Donne-moi (ô mort) tes présents en ces jours que la brume
Fait les plus courts de l'an, ou de ton rameau teint
Dans le ruisseau d'oubli, dessus mon front estreint
Endors mes pauvres yeux, mes gouttes et mon rume...
Pour chasser mes douleurs, amène-moi la mort.
Ha mort! le port commun de tous le confort
Viens enterrer mes maux, je t'en prie à mains jointes.****

Pero la muerte no responde: sobre su carro no ve ni oye a los que la suplican:

*Mais elle fait la sourde et ne veut pas venir*****

Michaut decía ya en el «Pasa-tiempo»:

*Mort requiert, mais mort le refuse.******

Entonces se da la tentación del suicidio, una de las tentaciones últimas de las artes

* P. de Ronsard, *Derniers vers. Oeuvres complètes*, ed. P. Laumonier, Paris, P. Laumonier, 1961, vol. XVIII, pag. 176.

* Felices, cien veces felices, animales que dormís... / Sin comer la adormidera que todos los sentidos mata. / De ella he comido, de ella he bebido, de su zumo olvidadizo, / ensalada, cocida, cruda, y sin embargo el sueño / no viene con su frialdad a posarse sobre mis ojos.

** No tengo más que los huesos, un esqueleto paterco. / Descarnado, desnudo, sin pulpa, / que el dardo de la muerte sin perdón ha herido.

*** En vano llamo al día, y a la muerte suplico... / Dame, oh muerte, tus presentes en estos días que la bruma / hace los más cortos del año, o con tu rama moja. / En el arroyo de olvido, encima de mi frente estrecha, / adormece mis pobres ojos, mis gotas y mi resaca... / Para expulsar mis dolores, tráeme la muerte. / ¡Ah, muerte! Puerto común de todos los consueños, / ven a enterrar mis males, te lo pido con las manos juntas.

**** Pero ella se hace la sorda y no quiere venir.

***** A la muerte llama, pero la muerte le rehúye.

*Mes dents song longs, faibles, agus,
Jeunes, flairant comme santine...**

Esos son los signos de la muerte. Y el moribundo de Vilion que «muere con dolor»:

*Son fiel se crève sur son cuer
Pues sue, Dieu scet quel sueur!..***

Asimismo, Ronsard ha sentido y dicho cómo la enfermedad está mezclada a la vida, como el mal y la muerte están en uno mismo:

*J'ay varié ma vie en devinant la trame
Que Clothon me filait entre malade et sain,
Maintenant la santé je logeais en mon âme.
Tantôt la maladie, extrême fléau de l'âme.****

Esa enfermedad, él la conoce: es la gota.

*La goutte ja vieillard me bourrela les veines.*****

Murió a los sesenta y un años, la edad del viejo de Deschamps, pero desde los treinta sintió las marcas de la enfermedad y de la vejez y se entretiene en ellas con complacencia:

*J'ay les yeux tout battus, la face tout pâle,
Le chef grison et chauve, et je n'ay que trente ans.******

Describe sus crisis de insomnio:

Mais ne pouvais dormir, c'est bien de mes malheurs

Le plus grand qui ma vie et chagrine et despit...

Seize heures pour le moins, je meurs, les yeux ouverts,

Me tournant, me virant de droit et de travers...

Sur l'un, sur l'autre flanc, je tempête, je crie...

Miséricorde! Ô Dieu! Dieu, ne me consumes!

A faute de dormir...

Vieille ombre de la terre, ainçois ombre d'enfer,

Tu m'as ouvert les yeux d'une chaîne de fer,

Me consumant au lict, navré de mille pointes...

Meschantes nuits d'hiver, nuits filles de Coccyte,

*N'approchez de mon lit, ou bien tournez plus vite.******

* Mis dientes son largos, débiles, agudos, / amarillos, oliendo como santina...

** Su hiel se rompe en su corazón. / luego suda. ¡Dios sabe qué sudor!

*** He cambiado mi vida cortando la trama / que Clotho me hilaba entre enfermo y sano. / Ahora la salud ya alojaba en mi alma. / Tan pronto la enfermedad, extremo azote del alma.

**** Tengo los ojos totalmente abatidos, la cara completamente pálida, / la cabeza gris y calva, y sólo tengo treinta años.

***** Mas no podía dormir, es de mis desgracias / la más grande que mi vida apenas y despecha. / Dieciséis horas por lo menos, muerto, con los ojos abiertos, / revolviéndome, dando vueltas a uno y otro lado. / Sobre uno y otro costado, vociferando y grito... / ¡Misericordia! ¡Oh Dios!, no me consumes / por falta de dormir... / Vieja sombra de la tierra, también sombra del infierno, / tu me has abierto los ojos de una cadena de hierro. / consumiendo en el lecho, enervado por mil puntas... / Malas noches de invierno, noches hijas de Coccyto, / no os acerquéis a mi lecho, o bien id más deprisa.

moriendi: «Mátate a ti mismo», le sugiere el diablo al enfermo que alza ya su puñal para matarse».

La vejez, las lamentaciones por la juventud perdida inclinaban a la hermosa Heaumière a seguir ese ejemplo:

*Hal vieillesse s'élonne et fière,
Pourquoy m'as si tost abbatuél
Qui me tient que je ne me fière
Et qu'a ce coup je ne me tue!*⁴⁰

La desesperación no siempre llega hasta el suicidio. En el caso menos dramático se trata de un estupor que paraliza la memoria e inhibe la voluntad:

*Tant est sy fort qu'ils perdent souvenirance
Par quoi mémoire est hors de sa vigueur
Et Dieu est mis souvent en oubliance*⁴¹ ***

La muerte no alivia ya, incluso al enfermo sufriente, ella le impone la angustia:

*Car quand ils sont serrez entre mes mains
[C'est la mort triomphante qui parle]
Le pas mortel par sa dure vigueur
Lui donne angoisse et extrême langueur.****

Incluso cuando no llega hasta el suicidio, esa angustia puede provocar la desesperación y la revuelta contra Dios. La desesperación adopta la forma de un pacto diabólico.

¿INFLUENCIA DE LA PASTORAL MISIONERA?
¿DE LAS GRANDES MORTANDADES?

Es sorprendente que las fuentes literarias hagan hincapié en la descomposición tanto durante la vida como después de la muerte: los líquidos sórdidos del cuerpo, los signos horribles de la enfermedad, la desesperación.

Se tiene la sensación de que algo brutal interviene entonces en la lenta evolución del modelo tradicional de la muerte en la cama, que siempre pervivía en las *artes moriendi*. Un clima de angustia parece haber aparecido hasta el punto de que llega a preferirse a la muerte anunciada y ritual la muerte súbita, tan temible sin embargo.

¿Cómo interpretar estos documentos, cómo situarlos en las largas series que comienzan con la Resurrección de la carne y el Juicio?

⁴⁰ A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., pág. 99.

⁴¹ F. Villon, *Les Regrets de la Belle Heaumière*, Le Testament, ed. A. Longnon, Paris, La Cité des livres, 1930, págs. 82-85.

⁴² P. Michault, *Anthologie du Moyen Âge*, op. cit., tomo II, pág. 328.

* Ah, vejez fátiga y orgullosa. / ¿Por qué tan pronto me has abtuído? / ¿Quién me sostiene para que yo no me confie / y con este golpe no me mate?

** Tan fuerte es que pierden recuerdo / por el que la memoria está sin vigor / y con frecuencia Dios es dejado en olvido. *** Porque cuando ellos estén entre mis manos / ¡es la muerte triunfante la que habla! / El paso mortal por su duro rigor / le da angustia y extrema languidez.

La primera idea es que la evocación de los horrores de la descomposición ha sido un medio, para los monjes mendicantes, de conmover y de convertir a las poblaciones laicas, en particular a las urbanas.

Ese era, como se sabe, el tiempo en que la Iglesia no quedaba satisfecha con el ideal de perfección de los claustrales, y se proponía conquistar a unos hombres que antes se había más o menos abandonado a una especie de folklore pagano-cristiano, a condición de que evitaran las herejías doctrinales o morales por excesivamente videntes. Los agentes de esta conquista, los mendicantes, trataron de asombrar las imaginaciones con imágenes fuertes como las de la muerte.

Todavía era preciso que tal lenguaje fuera comprendido, que los oyentes respondieran a sus estímulos. Hoy día, lo habrían rechazado con repugnancia. Antes del siglo XIV, como des fines del XVI, parece que habrían sido recibidas con la indiferencia de gentes demasiado familiarizadas con las imágenes de la muerte para conmoverse por ellas. Los hombres de Iglesia siempre han tratado de dar miedo, miedo del infierno, más que de la muerte. Sólo a medias lo consiguieron. En los siglos XIV-XVI todo sucede como si se les tomara más en serio, más al pie de la letra: los predicadores hablaban de la muerte para hacer pensar en el infierno. Quizá los fieles no pensaban necesariamente en el infierno, pero entonces quedaban más sorprendidos por las imágenes de la muerte.

Del siglo XIV al XVI, aunque la vieja familiaridad con la muerte pervivió en las formas comunes de la vida cotidiana, fue parcialmente rechazada allí donde las representaciones de la muerte encontraban fuerza y novedad. ¿Por qué esa novedad?

Es tentador relacionar el éxito de los temas macabros con las grandes mortandades por peste, con las grandes crisis demográficas de los siglos XIV-XV, que habrían despoblado ciertas regiones, y provocado una regresión de los cultivos, una crisis económica general. La mayoría de los historiadores ha admitido, y admite todavía, un carácter de catástrofe a finales de la Edad Media. «Ninguna otra época, escribe Huizinga, ha puesto tanto acento y patos en la idea de la muerte.» Las grandes epidemias debieron dejar fuertes recuerdos en la memoria colectiva. Pierre Michaut hace que la muerte enumere todos sus «instrumentos»: la edad, la guerra, la enfermedad «mi leal servidora», el hambre, la mortandad «mi buenisima doncella».

Los Triunfos de la muerte de Pisa y de Lorenzetti son contemporáneos de las grandes pestes de mediados del siglo. El esqueleto de Asís podría ser anterior. Sin embargo, no siempre aparece bajo la forma realista del cadáver o de la descripción de la muerte la perturbación provocada por el choque de la epidemia. M. Meiss ha mostrado que en Florencia, en el último tercio del siglo XIV, los mendicantes se vieron impulsados a idealizar las representaciones religiosas tradicionales, más que a recargarlas con detalles realistas, a exaltar el papel de la Iglesia y de las órdenes de San Francisco y de Santo Domingo, subrayando, mediante un estilo arcaizante y abstracto, los aspectos hieráticos de lo sagrado y de la trascendencia: un retorno a los modelos bizantinos y al espíritu romano por encima de las tendencias anecdóticas del siglo XIII. Por ello, a partir de este momento la peste será evocada para conjurarla mediante símbolos: el de san Sebastián herido por las flechas como la humanidad por la epidemia. En cambio, más tarde, en los siglos XVI y XVII, no se vacilará en mostrar a los hombres muriendo en la calle, los cadáveres amontonados en las carretas, la apertura de grandes fosas⁴³. Pero el período propiamente macabro había pasado, incluso aunque las pestes prosiguieran.

⁴³ Josse Lieferinckx, *La Peste*, Walter Gallery, Baltimore, reproducido en Ph. Ariès, *Western attitudes toward Death: from the Middle Ages to the present*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1974, pág. 35; François Perrier llamado el Borgoñón, *La Peste à Athènes*, museo de Dijon.

Por tentadora que sea, la relación entre lo macabro y las pestes no es, por ello, completamente convincente. Tanto menos cuanto que la gran crisis de finales de la Edad Media es puesta en duda a veces por los historiadores actuales. He aquí lo que sobre ella dice J. Heers⁴¹. «Parece que los historiadores han pecado por un pesimismo a menudo exagerado e injustificado... Se trataba de verificar la famosa hipótesis de una catástrofe o al menos de una severa contracción económica a finales de la Edad Media, idea fuerte que desde H. Pirenne al menos (...) ha marcado a todos los historiadores de la economía medieval. Esta concepción se imponía de forma tan firme, se hallaba aceptada como una evidencia tal, que por supuesto era imposible escribir la menor obra sobre ese período sin adherirse a ella; todo estudio de historia económica debía partir de ahí». ¡Y no solo de historia económica! «Sin embargo, hace ya casi veinte años, autores más avisados y mejor informados (...) mostraban que, de hecho, ese declive fue muy desigual para el conjunto del mundo occidental; hablaban más de mutación que de catástrofes.» «En su origen, la idea de una contracción catastrófica debía mucho, indudablemente, a ciertas tendencias que ahora es preciso rechazar. Así una fe excesiva en ciertos testigos de la época, hombres de Iglesia con frecuencia, poco habituados a manejar cifras, inclinados por naturaleza a aumentar las pérdidas y las dificultades, a presentar una imagen deformada, novelada, a quejarse de las desgracias de una humanidad que veían tocada por la cólera de Dios, a acreditar entonces una especie de leyenda negra de su tiempo».

Hay otra fuente de información que ahora hemos de considerar y que, en efecto, nos inclina hacia una versión menos negra que la de la tradición histórica: los testamentos. Mlle. Antoinette Fleury ha consagrado su tesis (manuscrita) de la École des chartes al estudio de los testamentos parisienses en el siglo xvi. Durante el tiempo de su investigación, ha vivido en la intimidad de esos textos. También sus impresiones ingenuas tienen valor de testimonio. Ahora bien, he aquí lo que escribe a propósito de las cláusulas relativas a los enterramientos: «Hemos visto, por el cortejo fúnebre, larga procesión a la luz de las antorchas, por las solemnidades de la iglesia, a las que son invitados los niños pequeños, la idea bastante consoladora que se hacían de la muerte en esa época (el subrayado es nuestro). Para que la ceremonia tenga más el aire de una fiesta, se suele servir una comida o algún alimento a los asistentes».

Indudablemente, algunos años más tarde, el actual conservador del minutarío central, mejor conocedor que la joven carista de las tendencias y de las modas de la historiografía, no se habría atrevido a expresar con esa simplicidad sus impresiones inmediatas de investigador. Ella habría introducido reservas y arrepentimientos, y dudado en decorar con un aire de fiesta la idea de la muerte en plena época macabra.

Se objetará que se trata del siglo xvi, y que el acné macabro había pasado, que un nuevo desarrollo demográfico y económico había rechazado los fantasmas macabros. En realidad, las representaciones macabras continúan todavía mucho tiempo durante el siglo xvi, en particular en las tumbas. «La muerte fue una compañera del Renacimiento», constata acertadamente J. Delumeau⁴². Mucho nos sorprendería que sensibilidades traumatizadas del siglo xv hayan encontrado tan rápidamente un «aire de fiesta» en el xvi.

Por otro lado, no hay gran diferencia de tono entre los testamentos del siglo xv y los del xvi. Hay alguna posibilidad más de encontrar en el siglo xv palabras como «charogne» [carroña] o cadáver, substituyendo a cuerpo. En cambio, las alusiones a las comidas de

⁴¹ H. Heers, *Annales de démographie historique*, 1968, pág. 44. A. Fleury, *op. cit.*

⁴² J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967, pág. 386.

funerales son más frecuentes en el siglo xv, pero la mayoría de las veces para prohibirlas con un espíritu ya de reforma.

Hay que admitir, por tanto, que la panoplia macabra de los artistas, de los poetas, de los predicadores, no era utilizada por hombres calesqueros, cuando pensaban en su propia muerte. No es culpa de la literatura: los testamentos olografos son charlatanes, abundan en razonamientos sobre las vicisitudes de la condición humana, sobre los peligros que amenazan el alma, sobre la vanidad de un cuerpo prometido al polvo. Nada de metáforas anti-guas, no se necesitan imágenes demasiado expresivas. «Idea consoladora», dice Mlle. Fleury. Más bien diría yo, idea natural, familiar, que no la contradice.

Es que la muerte de los macabros no es una descripción realista de la muerte. Hui-zinga, víctima de su visión negra, se engañaba cuando escribía: «La emoción se petrificaba en la representación realista de la muerte horrible y amenazadora.» ¡Ningún realismo, de verdad! La época, sin embargo, estaba ávida de parecido. En los dos capítulos siguientes tendremos ocasión de describir con algunos detalles la voluntad, que se manifiesta a partir del siglo xiii, de reproducir los rasgos del modelo. Entonces veremos cómo esta búsqueda de exactitud lleva simplemente a la utilización de las máscaras mortuorias. Es, desde luego, el caso de las estatuas de terracota datadas a principios del siglo xvi, que antes se encontraban dispuestas alrededor del coro de Saint-Sernin de Tolouse y que hoy están en el museo de los Agustinos. Los historiadores las han tomado durante mucho tiempo por Sibilas, pero tanto el pueblo las llamaba «las momias de los condes» y en la actualidad⁴³ se admite que representan a los condes de la familia de Saint-Gilles, benefactores de la abadía.

En todos estos casos los rasgos cadavéricos no se reproducían para causar miedo, como un *memento mori*; se recurría a ellos como a una fotografía instantánea y exacta del personaje. Las máscaras que, en nuestra visión de hombres actuales, desfiguran el rostro del difunto, y en las que nosotros leemos la muerte, no impresionaban a los contemporáneos, que por su parte sólo veían en ellas realidad viviente. Así, en pleno período macabro, se servían de la muerte sólo para dar la ilusión de vida, confundida con el parecido. Es como si hubiera dos dominios *particularmente separados*: por un lado, el de los efectos macabros en que la muerte causaba miedo, y, por otro, el de los retratos en que la muerte creaba ilusión.

No solo no hay ahí relación, sino que hay incluso oposición entre la inspiración macabra y la visión directa, física de la muerte.

En el capítulo siguiente analizaremos un gran cambio de la costumbre funeraria, que debe situarse en los siglos xii-xiii. Antes, el muerto era expuesto y transportado desde su cama a su sepultura con el rostro descubierto. Luego, el rostro se tapa, salvo en las regiones mediterráneas, y no volverá a ser nunca expuesto, incluso aunque su espectáculo pudiera despertar las emociones que precisamente el arte macabro quería suscitar. Así pues a partir del siglo xiii tenemos, y sin que haya habido arrepentimiento, incluso en la época macabra, retroceso ante la vista del cadáver. Ha sido ocultado a la mirada no sólo envolviéndolo de la cabeza a los pies en un sudario cosido, sino no permitiendo siquiera adivinar ya sus formas humanas, encerrándolo en una caja de madera, y recubriendo esa caja con un tablado tapizado⁴⁴.

Y, en efecto, si estamos atentos a estas indicaciones, podemos constatar que el arte

⁴³ P. Mespíes, *La Sculpture baroque de Saint-Sernin*, Catálogo de la exposición, Toulouse, museo de los Agustinos, 1952.

⁴⁴ A finales del siglo xvi en Inglaterra ocurrió que al atado de plomo se le concedía permiso para conservar también la forma general del cuerpo. Es una extraña excepción a una regla general y que puede ser interpretada como una especie de negativa. L. Stone, *The Crisis of aristocracy*, Oxford, Clarendon Press, 1965 (véase capítulo 8).

macabro nunca representa prácticamente al agonizante vivo y desfigurado, ni al cadáver intacto o casi intacto: algunas tumbas borgoñesas, citadas más arriba, algunas víctimas de los «triunfos de la muerte», algunos hermosos muertos son excepciones que no contradicen la generalidad de las observaciones.

Los moribundos de las *artes morienti* no tienen los rasgos alterados. Ni el pintor ni el escultor han querido evocar la enfermedad, la muerte transparente en la vida que, por el contrario, fascinaban al poeta. Se aceptaba evocarlos en el simbolismo de las palabras. Se negaban a mostrarlos en el realismo de los hechos.

Lo que mostraba el arte macabro era precisamente lo que no se veía, lo que pasaba bajo tierra, el trabajo oculto de la descomposición, no resultado de una observación sino producto de una imaginación.

Hemos aquí, por tanto, llevados a constatar en sucesivas etapas una discontinuidad entre el arte macabro y las miserias de la vida o el miedo a la muerte.

UN AMOR APASIONADO POR LA VIDA

Por su lado, A. Tenenti nos propone una relación menos simple que tiene en cuenta la complejidad aquí adivinada.

Parte de la siguiente observación: que a finales de la Edad Media la muerte no es ya defunción o paso, sino fin y descomposición. El hecho físico de la muerte ha substituido a las imágenes del juicio. «Durante siglos, el cristianismo no sintió necesidad de representar la miseria del cuerpo» Entonces, ¿por qué aparece esta necesidad?

«No podía nacer más que del horror y de la nostalgia que la fe excluía⁴¹. Como dice Jankélévitch: la fe en la vida eterna se detiene, pero la muerte continúa.

De este modo, la imaginaria macabra es el signo que el hombre ha confrontado con nuevas exigencias de las que toma conciencia entonces: «Las exigencias seculares, el apego a los bienes terrestres (que cobran más importancia que antes) nunca habrían dado a los hombres la fe en ellos mismos si una experiencia íntima no les hubiera ya librado de la orientación religiosa⁴²».

Esta experiencia íntima es la muerte intravital de que habla Jankélévitch. El sentimiento de la presencia de la muerte en la vida ha suscitado dos respuestas: por un lado el ascetismo cristiano; por otro, un humanismo todavía cristiano, pero ya adentrado en el camino de la laicización. Al principio del Renacimiento, la conciencia colectiva «se encontró fuertemente polarizada por la realidad alucinante de la muerte. Unos (místicos como Suso, predicadores como san Vicente Ferrer) llevados y como empujados a abismarse en la contemplación de la podredumbre y el aniquilamiento físico, sacaron consecuencias completamente antiterrestres. Así se situaban en la condición intelectual más apta para dejarlos sortados a las exigencias de la cultura moderna (que entonces estaba naciendo) y de la sensibilidad laica. Otros por el contrario (Petrarca, Salviati) al afrontar en el dolor la consideración de su destino orgánico, de su transformación física, se vieron llevados a afirmar el amor a la vida y a proclamar el valor primordial de la existencia terrestre⁴³».

Desde ese momento aparece, pues, en algunos «una voluntad absoluta de imponer la vida como valor autónomo», voluntad que podía ir incluso hasta la negación del alma y de la supervivencia.

⁴¹ A. Tenenti, *Il Senso*, op. cit., pág. 430.

⁴² A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., pág. 38.

⁴³ A. Tenenti, *Il Senso*, op. cit., pág. 165.

De todos modos, «el hombre pretendía poseer en su propio modo de actuar una base suficiente para su salvación eterna (...) En lugar de un paso transcurrido rápidamente, la vida parecía como un periodo siempre suficiente para construir su propia salvación». Se forma entonces un ideal de vida plena que el miedo al más allá ya no amenaza. El arte de bien morir «era, en el fondo, un sentido nuevo del tiempo, del valor del cuerpo como organismo viviente. Se remite a un ideal de vida activa que ya no tenía su centro de gravedad fuera de la vida terrestre⁴⁴». Ya no expresa sólo, como antaño, el impulso hacia una existencia ultraterrestre, sino una vinculación cada vez más exclusiva a una vida solamente humana». Al término de la evolución, los signos macabros desaparecen. «Los aspectos extraños de los primeros contactos han desaparecido rápidamente, el rostro y el sentimiento humano de la muerte han permanecido⁴⁵». Los humanistas del siglo xv han reemplazado los signos macabros por una presencia interior de la muerte: se sentían siempre en trance de morir⁴⁶.

En resumen, para A. Tenenti, la conciencia aguda de la mortalidad humana traducía en los siglos xiv y xv «una perturbación del esquema cristiano», y el principio del movimiento de secularización que caracterizaba la época moderna. «Aquéllos que eran antes cristianos se han reconocido mortales: se exilaron del cielo porque ya no tenían fuerza para creer en el de forma coherente⁴⁷».

Los análisis de A. Tenenti son muy seductores, y, sin embargo, no me satisfacen plenamente: no aceptaría la oposición entre el cristianismo medieval vuelto hacia el más allá, donde la vida terrestre es la antecámara de la eternidad, y el Renacimiento vuelto hacia el a-presente, donde la muerte ya no sigue siendo el principio de una vida nueva. Si hay ruptura profunda, es más bien entre la primera y la segunda Edad Media: si hay cristianismo, es un lenguaje común, un sistema común de referencia, pero la sociedad no era más cristiana en la Edad Media que en el Renacimiento, y menos sin duda que en siglo xvii. Si el Renacimiento señala un cambio de sensibilidad, éste no podría interpretarse como el inicio de una laicización, o al menos no más que otros movimientos intelectuales de la Edad Media. Por tanto, no seguire a A. Tenenti en esta dirección que es contraria a toda la concepción aquí defendida del movimiento de la historia.

En cambio, lo que él dice de la vida plena, del valor de la vida terrestre, nos pone en lo que yo creo que es el buen camino, a condición de que el amor a la vida no se considere como propio del Renacimiento, porque es también uno de los caracteres más específicos de la Segunda Edad Media.

Detengámonos un momento antes de intentar ir más lejos. Lo macabro no es la expresión de una experiencia particularmente fuerte de la muerte en una época de gran morbilidad y de gran crisis económica. No es sólo un medio para los predicadores de provocar el miedo a la condenación y de invitar al desprecio del mundo y a la conversión. Las imágenes de la muerte y de la descomposición no significan ni el miedo a la muerte ni al más allá, —incluso aunque se utilicen para eso. Son el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre, y de una conciencia dolorosa del fracaso al que está condenada cada vida de hombre— eso es lo que vamos a ver ahora.

Para comprender este amor apasionado por los seres y las cosas de la vida, volvamos a la última prueba de las *artes morienti*, de las que depende la suerte eterna del moribundo, y veamos qué vinculaciones profundas expresa⁴⁸. La prueba consiste en dos series de tenta-

⁴⁴ A. Tenenti, *Ibid.*, págs. 48-79 y 81.

⁴⁵ A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., pág. 38.

⁴⁶ A. Tenenti, *Il Senso*, op. cit., págs. 48-79.

⁴⁷ A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., pág. 38; *Il Senso*, op. cit., pág. 52.

⁴⁸ A. Tenenti, *La Vie*, op. cit., apéndice, págs. 98-120.

iones, de géneros diferentes. En la primera serie, el moribundo es solicitado para que interprete su vida en el sentido de la desesperación o de la satisfacción. El diablo le muestra todas sus malas acciones: «He aquí tus pecados, has matado, has fornicado». Ha despedido también a los pobres, ha negado la limosna, ha amasado riquezas mal adquiridas. Pero todas sus faltas no son recordadas y representadas para acusarle, para hacer que la balanza del juicio se incline del lado del infierno. El ángel guárdan no opone a esta miserable biografía las buenas obras que hubiera podido hacer; sólo exhorta a la confianza de la misericordia divina cuyos ejemplos cita: el buen ladrón, María Magdalena, las negaciones de san Pedro. La *bona inspiratio* del ángel permitirá al moribundo rechazar la contemplación mórbida de su vida y de sus crímenes? ¿O se abandonará a la desesperación, a la que ya le empujan sus sufrimientos físicos? ¿Se entregará a «indiscretas penitencias» que llegarán hasta el suicidio? A su cabecera un diablo le muestra a sí mismo hiriéndose con un puñal y le dice: «Te has suicidado».

El moribundo también puede considerar esa misma vida con seguridad, pero la «vana gloria» de aquél que, en esta ocasión, tiene demasiada confianza en el hombre no valdrá más que su desesperación: el demonio le presentará todas las coronas de la satisfacción de sí mismo (*gloriare, coronam meruisti, exalta te ipsum...*).

En esta primera serie de tentaciones, al moribundo le es presentada la vida no ya como el objeto de un juicio, sino como la última posibilidad de probar su fe.

En la segunda serie, el diablo expone a la mirada del moribundo todo lo que la muerte amenaza con quitarle, que él ha poseído, amado durante la vida, que quiere retener, que no se decide a abandonar. *Omnia temporalia*, amasadas (*congregata*) con tantas penas, cuidados, ternura, que son a la vez seres humanos, mujer, hijos, amigos queridísimos, y también cosas: «todas las demás cosas de este mundo que son desechables», objetos de placer, fuentes de provechos. El amor por las cosas no es considerado de forma distinta al de los hombres. Uno y otro pertenecen a la *avaritia*, que no es el deseo de acumular o la repugnancia a gastar, que nosotros llamamos avaricia, sino el amor apasionado, ávido, de la vida, tanto de los seres como de las cosas, e incluso de los seres que hoy estimamos que merecen un afecto ilimitado, mujer, hijo. La *avaritia* es «apego excesivo a los *temporalia* y a las cosas exteriores, a los esposos y amigos carnales o riquezas materiales, a las demás cosas que los hombres han amado demasiado durante su vida».

San Bernardo, dos siglos antes, oponía también dos categorías de hombres: los *vani* o los *avari* a los *simplices* o *devoti*. Los *vani*, opuestos a los humildes, buscaban la vana gloria de sí mismos; los *avari*, al contrario de los que se consagraban a Dios, amaban la vida y el mundo. La Iglesia condenaba a la vez con la *avaritia* el amor a los hombres y a las cosas, porque uno y otro alejaban igualmente de Dios.

Indudablemente, el común de los cristianos eludía tales renunciamentos, pero el gozador compartía la psicología del asceta o del moralista y no establecía diferencia entre los bienes y los hombres. Los hombres eran poseídos como cosas que había que conservar. «Favorece a tus amigos»; las cosas eran amadas como amigos: «Cuida de tu tesoro». El moribundo detiene su mirada sobre su casa grande y hermosa, que la magia del diablo ha hecho surgir al pie de su cama, su bodega llena de toneles de vino, su cuadra repleta de caballos. También podría enterrecerse con su familia, que rodea la cabecera y que él va a abandonar, pero diríase que se fía menos de ella que de las dulces cosas. También ocurre que desconfia de sus lágrimas hipócritas, sospecha entonces que lo único que quieren es su herencia y, finalmente, en un acceso de cólera y de desesperación, los echa a patadas. Hay que dejar casas y huertos y jardines, en el momento de morir, y eso es la tentación de la *avaritia*. El hombre sentía henchirse en sí mismo su loco amor por la vida y se afe-

rraba menos a la vida misma, al hecho biológico de vivir, que a las cosas amontonadas la vida. El caballero de la alta Edad Media moría ingenuamente como Lázaro. El hombre de la segunda Edad Media y del principio de los tiempos modernos era tentado a morir como el mal rico.

No quería separarse de sus bienes y deseaba llevarse los consigo. Desde luego, la Iglesia le advertía que si no renunciaba a ellos iría al Infierno, pero, después de todo, había algo consolador en esa amenaza puesto que la condena, si se exponía a las torturas, no le privaría de su tesoro: el mal rico de la parábola conservaba, en el portico de Moissac (siglo XII), su bolsa alrededor del cuello, imitado por todos los avaros que le sucedieron en los infiernos de los juicios finales. En un cuadro de Jerónimo Bosch⁵¹ que podría servir de ilustración a una *ars moriendi*, el demonio levanta con esfuerzo, tan pesado es, un grueso saco de escudos, y lo deposita sobre el lecho del agonizante para que éste lo tenga al alcance de la mano en el momento de su defunción. No corre peligro de olvidarlo. Quién de nosotros experimentaría hoy la vejez de tener a mano en la hora de la muerte un paquete de acciones apreciadas, el coche tan descado, una joya magnífica? El hombre de la Edad Media no podía resignarse a abandonar sus riquezas ni siquiera para morir: las exigía, quería palparlas, tenerlas.

La verdad es, sin duda, que jamás el hombre amó tanto la vida como en ese final de la Edad Media. La historia del arte nos aporta una prueba indirecta de ello. El amor por la vida se tradujo en un apego apasionado por las cosas que resistía al aniquilamiento de la muerte y que cambió la visión del mundo, de la naturaleza. Inclino al hombre a dar un valor nuevo a la representación de esas cosas, les comunico una especie de vida. Nació un arte nuevo que se llama *naturaleza muerta* en las lenguas latinas, y *still-life* o *still-lives* en las lenguas del norte. Ch. Sterling nos pone en guardia contra «la fácil poesía que el romanticismo moderno pone hoy (en esas palabras) al interpretarlas como vida silenciosa». Significan, más exactamente, el modelo que no se mueve. Pero el mismo autor refiere que los contemporáneos designaban a un artista en 1649 como «buenísimo pintor de retratos y de vida callada»: ¿cómo traducirlo de forma distinta a vida silenciosa y como dejar de lado la voluntad o el instinto de crear imagen?

LA AVARITIA Y LA NATURALEZA MUERTA. EL COLECCIONISTA

Existe, en mi opinión, una relación que merece considerarse entre la *avaritia* y la naturaleza muerta. El observador menos avisado queda sorprendido por la diferencia de representación de los objetos entre el periodo que precede al siglo XIII y el que lo sigue, en los siglos XIV y XV.

Hasta el siglo XIII el objeto casi nunca es considerado como una fuente de vida, sino como un signo, el esbozo de un movimiento. Esto es cierto en obras que a primera vista parecen contradecir tal tesis, por ejemplo, un gran fresco de las Bodas de Caná donde los objetos, sobre la mesa, están en primer plano y tienen importancia. Por el tema, esobscurece ya una naturaleza muerta, pero en ese caso más de Cézanne o de Picasso que de un turista del siglo XIV, de un pintor del siglo XVII o incluso de Chardin.

Se trata de un gran fresco del siglo XII, en la iglesia de Brinav⁵², sobre el mantel del banquete nupcial están situados en línea horizontal, uno junto a otro, siete platos de barro,

⁵¹ J. Bosch, museo de Brest.

⁵² P. A. Michel, *Frescos romanos des églises de France*, Paris, Ed. du Clère, 1949, pag. 69.

en forma de copa, de un modelo simple y bello. Algunos contienen gordos peces rígidos que desbordan el plato. No tienen sombra, y son mostrados a la vez de perfil y de espaldas. También vemos el fondo de las copas que normalmente deberían reposar sobre la mesa; pero las vemos solo de tres cuartos, como si la copa hubiera sido levantada y algo inclinada hacia la parte trasera del fresco. Se sabe que el artista carolingio y románico disponía su pintura en una perspectiva diferente de la del espectador, y le mostraba lo que no podía ver como debía verlo. El efecto de horizontalidad de las siete copas yuxtapuestas queda acentuado por los siete gruesos pliegues paralelos que hace el mantel al caer. Esos objetos, esas copas, esos peces prefirieron la otra mesa, la de la última Cena. No tienen ni peso ni densidad, y, sin que su belleza serial pierda nada por ello, ninguno atrae la atención apartándola de la composición entera.

En líneas generales, los objetos se sitúan así, con frecuencia, en un orden que no responde a su propia necesidad, sino que está inspirado por jerarquías metafísicas o por otras preocupaciones simbólicas, místicas. Miremos por ejemplo las frecuentísimas cortinas de las iluminaciones carolingia y románica, a causa de su papel en la liturgia. Pertenecían, al menos en la época carolingia, al mobiliario del santuario. A los ojos profanos ocultaban las cosas santas, y se abrían y cerraban como las puertas de la iconostasis en las iglesias de rito oriental. Sobre una miniatura del siglo xi se ve la cortina abierta para permitir a santa Radegunda acercarse al altar. La cortina se ha vuelto inseparable de lo sagrado que debe ser velado y develado. Está hecha de paño ligero y plisado que flota al menor soplo. La virginalidad de los iluminadores nada tiene que envidiar a la ciencia ilusionista de sus sucesores, a los pintores de telas y de servilletas de las Anunciaciones o de las Natividades del siglo xv. Pero todo el arte de empuñar o de plisar la cortina tiene por meta hacer olvidar la finalidad del objeto y darle otra función. Ocurre que está colgante y cerrado, como en un sacramental carolingio donde separa del resto del mundo a san Gregorio arrebatado por el Espíritu santo. Un monje del *scriptorium* la alza lo justo para escuchar el dictado del santo. A menudo, la cortina está replegada, enganchada a un pórtico, unida a sus montantes, separando los personajes sagrados de los emblemas divinos que están encima, como la mano de Dios. Es retenida por grandes nudos: dos personajes que parecen pertenecer a la arquitectura del pórtico tienden sus brazos para coger los extremos. Esas telas no están inmóviles sino agitadas por un viento que no procede de este mundo y que es lo bastante fuerte para enrollar alrededor de una columna la cortina del santuario donde reza santa Radegunda.⁵⁷

A partir del siglo xiv, las cosas van a representarse de modo distinto. No es que hayan dejado de ser signos: el lienzo y el libro no son entonces menos simbólicos que en la época románica, pero la relación entre el signo y el significado ha cambiado: la pureza es un atributo del lirio igual que el lirio es símbolo de la pureza. Las cosas han invadido el mundo abstracto de los símbolos. Cada uno ha tomado una gravedad nueva, prenda de autonomía. Van a ser representadas por sí mismas, no por voluntad del realismo, sino por amor y contemplación. El realismo el *troupe l'œil*, el ilusionismo serán quizá efectos de la relación directa que se ha establecido entre la cosa y el espectador.

Es como, si, en adelante, en cada pintura con personajes, el artista hubiera introducido una o varias «naturalezas muertas». Dos caracteres esenciales de la naturaleza muerta aparecen a finales del siglo xiv y se afirman en los siglos xv y xvi: la densidad propia del objeto, y el orden en que los objetos están agrupados, la mayoría de las veces en el interior de un espacio cerrado. Un buen ejemplo nos lo proporciona una de las Anunciaciones del

⁵⁷ *Manuscrits à peinture du viii^e au xiv^e siècle*, Catálogo de la exposición, BN, 1954, n.º 222 y pl. xxiii.

Maestro de la Flémale, en la primera mitad del siglo xv. Las cosas han adquirido ahí una compacidad que no tenían en el mundo aéreo, recorrido por arabescos, de la primera Edad Media.⁵⁸ Observemos la larga servilleta de franjas. ¡Que diferencia entre esa tela inmóvil que pende con todo su peso y los velos ligeros, agitados por el viento irreal de los pintores románicos! Signo de pureza, es ante todo hermoso paño de buena casa, que ha costado caro, pero quizá también, un bello paño bien conservado está unido a cierta idea de la honestidad de la mujer, de su interior, de la familia. Se diría otro tanto de los demás objetos: de la palangana de cobre, del vaso de flores, de la bandeja poligonal de la mesa; una sombra ligera las modela y las sitúa en un espacio espeso donde, tanto peor para el «romanticismo» de la expresión, viven como seres.

En el interior del lienzo, los objetos están organizados en sub-conjuntos que uno está tentado a considerar aparte de la composición general. También esta Anunciación puede descomponerse en tres pequeñas naturalezas muertas: la primera está constituida por un nicho, la palangana de asa y morro, por el que se derrama el líquido, que esta suspendida en ese nicho y que sirve de fuente para abluciones, y, finalmente, la toalla y el toallero esculpido y giratorio. La segunda comprende la mesa sobre la que están colocados un libro de horas y su estuche de tela, un candelero de cobre cuya bugía acaba de apagarse porque todavía humea, un vaso de loza oriental donde sobrenada el lis emblemático. La tercera está formada por el gran banco de madera, la chimenea, la ventana y sus postigos. Aquí, la naturaleza muerta está a punto de destacarse del tema, como los nichos llenos de libros del tríptico de la Anunciación de Aix.

Estos elementos de naturaleza muerta, tan bien marcados en el siglo xv, aparecen con timidez —eso vemos— pero ya con intención, en la miniatura francesa y en la pintura desde finales del siglo xiv. En un manuscrito de 1336, del proceso de Robert de Artois, la larga banqueta de madera que cierra el espacio reservado al tribunal, en el primer plano del dibujo, prepara los bancos de las Anunciaciones flamencas. En una natividad de las Pequeñas Horas de Jean de Berry, un jarro de agua está colocado al lado de la Virgen tendida, y san José está sentado sobre un poyo de paja trenzada. En otra Natividad de la misma época, se ve, en primer plano, una pequeña mesa baja, semejante a un escalón donde hay una escudilla, una cuchara, una calabaza para agua (como se verá durante mucho tiempo en las lozas populares) y una taza, todo de terracota.⁵⁹

¡Qué museo de la vida cotidiana podría formarse con ayuda de las pinturas! Todas las ocasiones han sido buenas para representar los objetos con amor! Objetos preciosos: en el siglo xv, copas de orfebrería llenas de piezas de oro que los magos ofrecen a un niño Jesús encantado con todas esas riquezas, o que el diablo ofrece, pero en esta ocasión en vano, a Cristo en el desierto (esta última escena se vuelve menos frecuente, como si la iconografía del tiempo prefiriese los muestrarios de la Epifanía, el lujo de María Magdalena, a la diferencia o al desprecio del Cristo tentado); piezas suntuosas que adornan la mesa de los grandes señores y donde se reconoce una de las célebres joyas de la colección del duque de Berry (Riquisimas Horas); joyas de retratos flamencos de mujeres o incluso de hombres, collares de Memling y de Petrus Christi, dignos, por su precisión, de un catálogo de orfebre; tapices de Oriente, espejos, lustros, objetos más simples, pero a veces adornados, objetos de mesa que decoran la Cena de Thierry Bouts, escudillas para caldo de las Virgenes con niño, recipientes y palanganas donde se baña a los recién nacidos de los nacimientos santos; libros amontonados en los nichos de los profetas o en la ermita de san Jerónimo;

⁵⁸ Maestro de la Flémale, Anunciación, Bruselas, museo de Bellas Artes.

⁵⁹ *Manuscrits à peinture du xiii^e au xiv^e siècle*, op. cit., n.º 110, pl. xxi; n.º 182, pl. xxi.

mucho tiempo la contemplación. El objeto del sentimiento actual ya no es ese cóo., concreto, sino el modelo más reciente que lo ha sustituido en el deseo. O también: se ama menos ese coche concreto que la serie, que la marca a que pertenece y que consigue todas las victorias. Nuestras civilizaciones industriales ya no reconocen a las cosas un alma «que se vincula a nuestra alma y la obliga a amar». Las cosas se han convertido en medios de producir, o en objetos a consumir, a devorar. No constituyen ya un «tesoro».

El amor de Harpagon por su cajita sería en la actualidad un signo de sub-desarrollo, de retraso mental económico. Los bienes ya no podrían designarse mediante las palabras densas del latín: *substantia*, *facultas*.

¿Puede decirse, de una civilización que ha vaciado de tal modo las cosas, que es materialista? ¿Es la segunda Edad Media, hasta el principio de los tiempos modernos, la que era materialista? ¿Es la decadencia de las creencias religiosas, de las morales idealistas y normativas, no desemboca en el descubrimiento de un mundo más material. Los sabios y los filósofos pueden reivindicar el conocimiento de la materia, el hombre cualquiera, en su vida cotidiana, no cree más en la materia que en Dios. El hombre de la Edad Media creía a la vez en la materia y en Dios, en la vida y en la muerte, en el goce de las cosas y en su renuncia a ellas. El error de los historiadores consiste en haber tratado de enfrentar nociones atribuyéndolas a épocas diferentes, cuando, de hecho, esas nociones eran contemporáneas y, además, tan complementarias como opuestas.

EL FRACASO Y LA MUERTE

Huizinga había comprendido bien la relación entre el amor apasionado por la vida y las imágenes de la muerte. Los temas macabros ya no son invitación piadosa a la conversión: «Es realmente piadoso el pensamiento que se vincula con tanta fuerza al lado terrestre de la muerte? No es más bien una reacción contra una sensualidad excesiva?»

Pero todavía hay otro motivo que Huizinga también advirtió: «el sentimiento de desolación y de desaliento», y quizá aquí llegamos al fondo de las cosas.

Para comprender bien el sentido que el final de la Edad Media dio a esta noción de desaliento o de fracaso, hay que tener perspectiva, dejar por un momento de lado los documentos del pasado y la problemática de los historiadores y preguntarnos a nosotros mismos, hombres del siglo XX.

Todos los hombres de hoy han experimentado en un momento de su existencia el sentimiento más o menos fuerte, más o menos confesado o negado, de fracaso: fracaso familiar, fracaso profesional. La voluntad de promoción impone a todos y cada uno no detenerse nunca en una etapa, perseguir, siempre más allá, metas nuevas y más difíciles. El fracaso es tanto más frecuente y más sentido cuanto que el triunfo es deseado y nunca suficiente, siempre es transportado más allá. Llega un día, sin embargo, en que el hombre ya no puede sostener el ritmo de sus ambiciones progresivas, camina menos rápido que su deseo, cada vez menos rápido, hasta darse cuenta de que su modelo resulta inaccesible. Entonces siente que ha echado a perder su vida.

Esta es una prueba reservada a los varones: las mujeres la conocen menos quizá, protegidas como están, todavía, por la ausencia de ambición y por su estatuto inferior.

Por regla general, la prueba llega alrededor de la cuarentena, y tiende incluso a confundirse, cada vez más, con las dificultades del adolescente por acceder al mundo de los adultos, dificultades que pueden llevar al alcoholismo, a la droga, al suicidio. No obstante, en nuestras sociedades industriales, la edad de la prueba es siempre anterior a las grandes

bro de horas leídos por la Virgen o por los modelos de retratos; montones de papel y libros de cuentas (Gossaert, Philadelphia), objetos ordinarios y rústicos, cazamoscas y simple vajilla de barro. Los objetos más humildes se han beneficiado de la atención que a partir de entonces se dedicaría a los más ricos. Salían del anonimato de su finalidad para convertirse en formas amables y bellas, cualquiera que fuera su materia o su simplicidad.

Este arte, tanto «gótico», como flamenco o italiano, celebraba en las simples cosas el signo de un desahogo doméstico cuya pobreza evangélica no podía dejar de ofrecer incentivos. Como los monjes en su celda, la Sagrada Familia tenía derecho, en su miseria, a compañía de algunos objetos. Así se multiplicaron alrededor de los personajes y llenan los espacios de salas donde el artista se ha encerrado con ellos como para agruparlos mejor: piezas de Terence des Ducs demasiado pequeñas para los personajes y las cosas que contienen, cámaras de las Natividades.

En la segunda mitad del siglo XV, se diría que los objetos llenaban demasiado las escenas de personajes; fue preciso, por tanto, que las cosas destacasen y se convirtieran entonces en temas de pintura por sí mismas. Así nació la naturaleza muerta propiamente dicha.

La primera naturaleza muerta «independiente y enteramente desprovista de todo carácter religioso simbólico», «la primera cronológicamente (...) en la pintura occidental desde la Antigüedad, que corresponde a la concepción moderna de este género de pintura» sería la puerta de un armario de farmacia. Representa otro armario en *ironpe-l'oeil*, y, debajo, libros, botellas: sobre una vasija, Panofsky ha descifrado la inscripción alemana: *Für Zammie* (para el dolor de dientes).

En adelante, y durante más de dos siglos, no sólo las cosas sino su representación pictórica pertenecerán al decorado familiar de la vida. El amor que se les tiene dio nacimiento a un arte que sacaba de ellas temas e inspiración.

A duras penas podemos comprender hoy la intensidad de la antigua relación entre los hombres y las cosas. Sin embargo, sigue subsistiendo en el coleccionista que alimenta por los objetos de su colección una pasión real, que gusta de contemplarlos. Esa pasión nunca es, por otra parte, desinteresada: incluso si los objetos considerados aisladamente pueden carecer de valor, el hecho de haberlos reunidos en una serie rara les presta uno. Un coleccionista es por tanto, necesariamente, un especulador. Ahora bien, contemplación y especulación, que caracterizan la psicología del coleccionista, son también rasgos específicos del protocapitalismo, tal como aparece en la segunda mitad de la Edad Media y en el Renacimiento. Antes del capitalismo, las cosas aún no merecían ser vistas, ni retenidas, ni deseadas. Por eso la primera Edad Media fue más bien indiferente. Aunque el comercio jamás haya faltado en Occidente, aunque jamás se hayan dejado de celebrar en el ferias y mercados, la riqueza no aparecía como la posesión de las cosas, se confundía con el poder sobre los hombres —como la pobreza con la soledad—. Por eso el moribundo de la canción de gesta no piensa como el de la *ars* en su tesoro, sino en su señor, en sus pares, en sus hombres.

Para imponerse al deseo del moribundo, era preciso que los bienes materiales se hubieran vuelto, a la vez, menos raros y más buscados, que hubieran adquirido un valor de uso y cambio.

Con la evolución capitalista, la aptitud para la especulación se ha conservado, pero la inclinación a la contemplación ha desaparecido y ya no existe vínculo sensual entre el hombre y sus riquezas. Un buen ejemplo de ello nos viene dado por el coche. Pese a su enorme poder sobre el sueño, el coche, una vez adquirido, no sigue alimentando durante

SEGURIDADES PARA EL MÁS ALLÁ

«ancianas de la vejez y de la muerte. Un día el hombre se descubre como un fracasado: las se ve como un muerto. No asocia su amargura con la muerte. El hombre de la Edad Media, en cambio, sí.

Este sentimiento de fracaso es un rasgo permanente de la condición humana? Quizá la forma de una insuficiencia metafísica extendida a toda la vida, pero no bajo la forma

la percepción puntual y súbita de un choque brutal. Este choque no lo conocieron los tiempos fríos y lentos de la muerte domada. Cada al estaba prometido a un destino que no podía ni deseaba cambiar. Así fue durante

mucho tiempo allá donde la riqueza era rara. Cada vida de pobre ha sido siempre un des-

impuesto, sobre el que no había ascendiente alguno.

Por el contrario, a partir del siglo XII, entre los ricos, los letrados, los poderosos, vemos

que va subiendo la idea de que cada uno posee una biografía personal. Esta biografía

saba hecha, al principio, sólo de actos, buenos o malos, sometidos a un juicio global: del

Luego, ha sido hecha también de cosas, de animales, de personas, apasionadamente

amadas, y también de una fama: del haber. A finales de la Edad Media la conciencia de

uno mismo y de su biografía se confunde con el amor a la vida. La muerte no ha sido, sola-

mente, una conclusión del ser, sino una separación del haber: hay que dejar casas y huér-

os y jardines.

En plena salud, en plena juventud, el goce de las cosas se ha encontrado alterado por la

sión de la muerte. Entonces la muerte ha dejado de ser balanza, liquidación de cuentas,

juicio, o también sueño, para convertirse en carroña y podredumbre, no ya fin de la vida y

último soplo, sino muerte física, sufrimiento y descomposición.

Los predicadores mendicantes compartían la sensibilidad natural de sus contem-

poráneos, incluso aunque la explotaran con fines religiosos. Por eso su imagen religiosa de

la muerte ha cambiado también al mismo tiempo. No fue ya efecto del pecado original,

muerte de Cristo en la cruz, correspondencia teológica entre clérigos de la cruz, Pieta, imágenes

destino a los laicos. Se convierte en cuerpo sangrante bajado de la cruz física, de la separación

nuevas y perturbadoras. correspondencia teológica de la muerte física, de la separación

dolorosa, de la descomposición universal de las danzas macabras.

De este modo al mismo tiempo, se ha pasado, en las representaciones religiosas y en las

actitudes naturales, de una muerte conciencia y condensación de una vida, a una muerte

conciencia y amor desesperado a esta vida. La muerte macabra adquiere su verdadero sen-

tido cuando se las sitúa en la última etapa de una relación entre la muerte y la individual-

dad, movimiento lento que comienza en el siglo XII y que llega en el XV a una cima jamás

alcanzada luego.

LOS RITOS ARCAICOS: LA *ABSOUTE*.
EL DUELO DESMESURADO. EL LIVANTAMIENTO DEL CUERPO

En el primer capítulo consagrado a la muerte domada, hemos visto morir a Rolando y a sus compañeros. Antes de partir para el combate los cruzados sin esperanza de retorno, han recibido la absolución que les es dada en forma de bendición:

*Ben sunt asols et quites de lur pechez
E l'arceveque de Dieu les ad seigne.*^{1*}

Asols y seigneur, en vida. lo volverán a ser otra vez, podrían serlo incluso varias veces segundas después de su muerte. Cuando Carlomagno y su ejército llegan a Roncesvalles «allí donde fue la batalla», «los franceses descienden del caballo» y es entonces cuando los mieten en la tumba o en el charnier (carnier). «Todos sus amigos que han encontrado muer-

tos, a un charnier los han llevado enseguida».
Esta puesta en tierra (enterrez) se hace «con gran honor» y lo esencial de este honor es una segunda absolución y bendición, más solemne, acompañada de incensamiento:

Sis sunt asols et seigneur de part Dieu.^{2**}

Las palabras *asols y seigneur* son exactamente las mismas que las empleadas por el arzobispo Turpin para absolver, bendiciéndolos, a sus compañeros destinados a la muerte. Para el poeta es la misma ceremonia, que se repite tanto sobre el vivo como sobre el muerto. El uso posterior reservará el nombre sacramental de absolución a la bendición del vivo, y el nombre culto de *absoute* para la bendición del muerto, a fin de marcar bien la diferencia. Notemos de paso que la palabra *absoute*^{3**} no pertenece a la lengua corriente, no se emplea nunca en los testamentos de los siglos XV a XVII. Pienso que sólo entra en el vocabulario común en el siglo XIX: «Hay en el ejército (de Rolando) obispos y abates numerosos, monjes, canónigos, sacerdotes tonsurados (*proveirs coronez*); les dan en nombre de

¹ La Chanson de Roland, op. cit., v. 1140.

² Son absueltos y libres de sus pecados / y el arzobispo de Dios les ha bendecido.

³ Sicis son absueltos y bendecidos de parte de Dios. Aparece en Deschamps en el siglo XIV (N. T.).

⁴ Femenino substantivado del antiguo participio pasado *absouti*.

fecha, tampoco las hay en la *Corona sepulcral* ni en el *corpus elegiacum* de Ovando y Santarén. Paralelamente, la modalidad elegíaca, conducida por causas diversos, acaba por imponer, en progresión creciente, su presencia, de igual modo que se ha ido conformado la *tópica* exequial, vinculada final y principalmente al soneto.

Tras este recorrido por la poesía funeral del siglo XVII, considerando el género como proceso *in fieri*, parece oportuno distinguir la «elegía» como concepto genérico y lo «elegíaco» en cuanto modalidad; a su vez, la *tópica* exequial queda subsumida en lo elegíaco, desarrollándose en subgéneros nuevos que se reúnen (no exclusiva, pero sí abrumadoramente) en torno al soneto con las variantes del epitafio y del túmulo. Teniendo esto en cuenta, acaso sólo pueda entenderse y discriminarse lo que sea la «elegía», entendida como (al menos el intento de) la conformación de un programa que interrelacione funcionalmente el plano temático-simbólico y el plano formal y resulte operativo por contraste paradigmático, de lo «elegíaco» funeral, diseminado en obras individuales, en volúmenes colectivos y —sobre todo— en repertorios epicélicos, desde la dialéctica —no genética ni excluyente, sino tensionada— de las polaridades: 1/ entre la proyección subjetiva y el distanciamiento sujeto/enunciado; 2/ entre lo privado y lo público; 3/ entre lo vivencial y lo ceremonial; 4/ entre el lamento y la apoteosis; 5/ entre la afirmación de la ausencia y la celebración de la presencia; 6/ entre el texto que se eleva desde lo anecdótico particular a la significación de objeto universal y el texto con carácter coyuntural, ostentoso, competitivo e interesado; y 7/ entre la elegía como forma genérica —con su paradigma métrico, su sintaxis y su pragmática— y lo elegíaco como tono o modalidad poética donde queda subsumida la *tópica* exequial.

Una vez que se rompe la vinculación metro-género, bien podrían aplicarse a la elegía los versos siguientes de Enriquez Gómez: *Mis padres se nombraron / materia y forma, y ellos me dejaron / como única heredera / la privación...*⁹⁹. Acaso por ello, desde las jarchas hasta nuestros días y bajo los rótulos más diversos, con un criterio estrictamente temático y en perspectiva de *longue durée*, todo poema que ha afirmado la ausencia por razones de muerte o de amor, sobreponiendo el carácter de la modalidad a la formalización genérica, se ha venido adjetivando «elegía».

⁹⁹ *El peregrino*, "Vista primera" (373), de *Poesía de Antonio Enriquez Gómez. Composiciones varias*, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. II, ed. de Adolfo de Castro, B.A.E., t. XLII, Madrid, Rivadeneyra, 1966, pp. 363-391.

La elegía, ed. Begona López Bueno

Universidad de Córdoba - Universidad de Sevilla, Grupo
1996 -

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA ELEGÍA FUNERAL BARROCA

FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ RUIZ

Que la indeterminación temática fue una de las características principales del género llamado "elegía" al menos en sus orígenes clásicos, parece ser una de las pocas cosas claras sobre esta peculiar "especie poética". El panorama empieza a confundirse y las incertidumbres afloran cuando pretendemos adentrarnos en la trayectoria del género en nuestras letras áureas.

La evolución de las formas "neo-clásicas" (epístola, elegía, sátira y oda, entre otras), que surgen en nuestra literatura como alternativa y complemento a la introspección amorosa del petrarquismo, por un lado, y al conceptismo cancioneril, por otro, tiene en el panorama literario romance unos orígenes confusos, llenos de tanteos, experimentos e incertidumbres, debidos a veces a la ausencia de modelos clásicos de imitación (en el caso de la elegía apenas hay traducciones y el desinterés por las figuras de Propertio y Tibulo resulta evidente) y de preceptistas que pongan algo de luz en un oscuro paisaje. La difuminación de los límites y las interrelaciones constantes en el marco de un sistema poético todavía en configuración explican que se encuentre frecuentemente el mismo poema con distinta "etiqueta", como ocurre, por ejemplo, con la composición "Sientome a la ribera de estos ríos // donde estoi desterrado y lloro tanto", que, significativamente, aparece dos veces en el *Cancionero de poesías varias* (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio)¹, una con

¹ Edición moderna de José J. Labrador, C. Angel Zorita y Ralph A. di Franco, CSU/DU, Cleveland (Ohio) y Denver (Colorado), 1984.

el rútilo de elegía y otra con el de epístola. Y es que, como señala José Manuel Rico, "los criterios taxonómicos de clasificación de las obras poéticas atendiendo a la materia, al instrumento y al modo de imitación eran insuficientes y, naturalmente, una rémora insalvable para el análisis certero de una realidad poética en continuas transformaciones que poco o nada tenía que ver con las leyes que gobernaron la literatura clásica"².

En el caso concreto de la elegía, la afirmación de F. Rodríguez Adrados de que "es por antonomasia la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos"³ (en referencia al marco literario de la Grecia clásica) entra en abierto contraste con la reducción del amplio abanico de posibilidades temáticas que ofrecían los modelos al triple ámbito de lo familiar-amistoso (terreno en el que se mueve frecuentemente la epístola), lo amoroso y lo funerario, llevada a cabo por nuestros poetas del siglo XVI, en trayectoria paralela a lo que estaba sucediendo entre los petrarquistas italianos. Sin embargo, estas direcciones tienden a limitarse en el período barroco al último de los planos señalados.

El quehacer poético de Fernando de Herrera parece reflejar su intento de reconducir un género de raíces épicas hacia el tono amoroso y la intención de *movere* el ánimo, distanciándolo de lo heroico y del cauce formal de la canción. Pero este intento, tan lejano de las líneas de evolución del género, apenas tiene continuación, ya que la elegía zaminará a pasos agigantados hacia el ámbito casi exclusivo de lo funerario.

Pues bien, es precisamente en este punto en el que queremos centrar nuestras reflexiones. ¿Por qué se produce esta reducción? ¿En qué afecta al

² José Manuel Rico García, "La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza", *Philologia Hispalensis*, IV, 1 (1989), pp. 255-274, p. 261. En este artículo (p.257) se cita otro claro ejemplo de confusión, el de la composición en tercetos "Si aquel dolor que da al sentir la muerte", de dudosa paternidad, que a veces recibe el título de "Epístola a una partida" y otras el de "Elegía a una partida". Sobre los problemas de fronteras, contactos e interacciones entre géneros no aristotélicos que se intentan recuperar de la mano del petrarquismo en una "coyuntura europea", vid. Claudio Guillén, "Sátira y poética en Garcilaso", en *Homenaje a Casaldalero*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233 (recogido posteriormente en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48) y "Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España", en *La oda (II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla, 1993, pp. 149-173.

³ Fco. Rodríguez Adrados, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Barcelona, 1956, p. XV.

resto de los integrantes del sistema poético del momento? ¿Qué trascendencia tuvieron estos cambios en la trayectoria del propio género? Éstos son algunos de los interrogantes que se plantean cuando se pretende analizar, aunque sea superficialmente, el género elegíaco en el siglo XVII y que a continuación vamos a intentar ir aclarando.

El proceso de especialización temática de la elegía en el s. XVII. La disolución de la elegía amorosa

Hemos señalado ya cómo, en la trayectoria diacrónica de la elegía hispánica, la reducción a los planos de lo "familiar-amistoso", de lo amoroso y lo funerario en el s. XVI se intensifica hasta llegar prácticamente a la especialización temática en el s. XVII. Este proceso, similar al que se puede percibir en la epístola (que se va limitando con el tiempo al ámbito de lo reflexivo-moral y reducirá prácticamente la elegía barroca a la expresión del encuentro con la muerte, sin que esto quiera decir que no se puedan encontrar casos aislados de elegía amorosa o "familiar").

Para explicar las causas de este proceso de simplificación temática habría que tener en cuenta que la elegía de carácter amoroso, influenciada desde el principio por la recepción del modelo epistolar ovidiano que ofrecen las *Heroidas*, se percibe, en cierto sentido, como una prolongación del petrarquismo. ¿Cómo no considerar, por ejemplo, como puramente elegíaco el lamento del pastor enamorado en el marco bucólico de la égloga? Así, el yo lírico ficticio de los poetas elegíacos romanos (elemento estructural clave que permite aunar reflexiones, sentimientos y asuntos diversos) pasó con Petrarca y sus seguidores a la creación de una historia ficticia amor, en la que la retórica de la ausencia también desempeña un papel fundamental, aunque ésta raramente se encuentre desarrollada bajo el rótulo "elegía".

Pero con la disolución del petrarquismo, más acuciante y evidente medida que avanzamos en el tiempo, la conciencia de fracaso del amor con fuerza purificadora y salvadora (tal como era entendida por la corriente neoplatónica) se convierte en el germen de una sensación de desamparo que conducirá, progresivamente, a la lírica moderna.

Para el hombre barroco, y esto se ha repetido hasta la saciedad, la muerte es una potencia arrolladora, insostenable y omnipotente, que condiciona misma percepción de la vida, y ante la que sólo cabe (perdida la confianza ar

rior en la fuerza redentora del sentimiento amoroso) buscar nuevos y variados caminos de salvación.

La presencia hegemónica de la muerte en la elegía barroca

Aceptado, pues, que a la elegía barroca apenas le hace falta la aclaración del sobrenombre "funeral", que es casi consustancial a ella, no puede este hecho ni remotamente llevarnos a pensar en un alto grado de homogeneidad en el género. Si bien es cierto que un análisis, por muy superficial que sea, de los poemas escritos durante el siglo XVII conduciría inequívocamente a afirmar la numerosa presencia de la muerte como tema, el tratamiento que a él le dan los escritores de la época es rico y variado.

Limitándonos conscientemente al caso específico de los poemas que parten de la muerte real de un personaje concreto, podemos decir que existen al menos tres caminos claramente diferenciados, aunque todos ellos puedan aparecer con la etiqueta, sin más matizaciones, de "elegía" o, simplemente, quedar sin rótulo introductorio o presentar alguna referencia cotextual al tema y no a la categoría genérica (lo cual es muy frecuente y podría interpretarse como muestra de la desconfianza e inseguridad de los propios autores ante el confuso y fluctuante panorama de los límites entre géneros en proceso de transformación)⁴.

Si el esquema retórico básico de la elegía fúnebre establecido por Garcilaso de la Vega en su *Elegía al duque de Alba en la muerte de don Bernardino de Toledo*⁵, tiene tres partes claramente diferenciadas, como son la *lamentatio*, la *consolatio* y la *laudatio* (a las que se añade a veces una apoteosis o fusión mítica), los caminos seguidos por la elegía barroca supondrán la acentuación o, en ocasiones, el tratamiento exclusivo de cada uno de estos tres núcleos estructurales.

⁴ Una muestra de lo confuso del panorama, que ejemplifica la amplitud significativa del término "elegía", son los dos poemas que Luis Carrillo y Sotomayor titula así (*Elegía al Remedio de Amor*: "La joya, por parto, al cielo" y *Elegía*: "Coronaban bellas rosas") y que, escritos en octosílabos, son composiciones de tema impreciso.

⁵ Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, pp. 216-242.

La elegía "reflexiva": acentuación de la consolatio

Una de las posibilidades es que la composición se dirija a una figura determinada, a la que se pretende consolar por la pérdida de un ser querido. Aquí el componente consolatorio asume el protagonismo y, normalmente, va a conducir a la reflexión moral, por lo que podemos hablar de elegía "reflexiva".

Este elemento es quizás el más fácilmente repetible, por lo que es muy normal la abundante presencia de tópicos como el de aprender a morir (tan reiterado en los decires y defunciones del XV), el poder igualatorio de la muerte (que continúa la tradición de las *Danzas medievales*), el descubrimiento de las vanidades y falsas glorias del mundo, el sentimiento de desengaño, etc. Con todo, acentuando las características de las composiciones de la Edad Media, la muerte se percibe ahora como una presencia constante, como una permanente compañera del vivir, ante cuya venida no cabe sino una aterradora certeza, como un estímulo irresistible para la reflexión moral. Y aquí no es posible evitar el contacto con la epístola de carácter horaciano, cauce de expresión de principios neostoicos y proyección de la epístola renacentista en el mundo barroco, cuyo más claro exponente se encuentra en la *Epístola moral a Fabio*, de Andrés Fernández de Andrada⁶. Y es que, si aceptamos la posibilidad (nada clara, por cierto) de considerar "lo epistolar" como un macrogénero, caracterizado por una serie de elementos concretos (como son la expresión de la ausencia, el tono ilocutivo, el marco pragmático, la presencia de un receptor explícito determinado, etc.) dentro del cual se pueden encontrar variantes con peculiaridades de tema, tono, nivel de lengua..., no es disparatado pensar que con la evolución propia de cada una de ellas sea posible, si no la coincidencia total, al menos el contacto íntimo entre algunas de estas variantes.

Así, si la epístola camina hacia lo reflexivo-moral y una de las trayectorias de divergencia de la elegía en el siglo XVII va a llevar precisamente hacia este terreno, podemos intuir que se está produciendo un desplazamiento de ésta hacia el polo epistolar. De esta manera, si en la elegía de este tipo el sujeto poético parece centrarse en el tú, dirigiendo hacia él todo un conjunto de reflexiones diversas, la poderosa influencia de la epístola tiende a atraer la atención del sujeto poético hacia el mundo interior de sus propios pensamientos, quedando, pues, el receptor del discurso como un mero interlocutor al que dirigir las refle-

⁶ A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. Dámaso Alonso, estudio preliminar de J.F. Alcina y F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993.

ones personales. Se trata, en definitiva, de un terreno resbaladizo en el que las terrelaciones e influencias mutuas desdibujan unos límites que ya desde sus ígenes, gran difusos; no olvidemos, por ejemplo, la cercanía (por no decir entificación total) entre la elegía que aquí hemos llamado "familiar-amistosa", ejemplificada en la *Elegía a Boscán*⁷, de Garcilaso, y la epístola más tracional. En definitiva, entre la epístola moral y la elegía reflexiva apenas hay is diferencia que el hecho de que la segunda se desencadena a partir de una ecdocta concreta, como es la muerte de una persona.

Por citar algún ejemplo de esta clase de elegía funeral, podríamos aludir poema de Juan de Jáuregui, *A don Pedro de Castro, conde de Lemos y Prelente de las Indias, en muerte de su hermano Don Fernando de Castro*⁸; en que, en una mezcla de estoicismo, horacianismo y cristianismo, se hacen pre-tes gran número de tópicos, como el *beatus ille*, el *autrea-mediocritas*, la iración a la *virtud*, la *vanidad* humana frente a la grandeza del cielo, la ierte como paso a una vida mejor y como triunfo definitivo de lo divino sobre terreno, y la salvación eterna como premio a la constancia, entre otros. O bién, aunque en un sentido algo diferente, la elegía *A don Antonio Portero*, de Soto de Rojas⁹, donde por encima de la fidelidad al modelo garciano destaca la representación macabra de la muerte, que da paso a una ción moral basada en la reflexión sobre la miseria humana.

Pero la composición fúnebre puede no dirigirse hacia la *consolatio* na, sino más bien hacia el propio hecho de la muerte de una figura especifi-más o menos próxima al sujeto poético. En este caso, el grado de cercanía timental con el difunto abrirá los otros dos caminos principales.

La elegía "intima": protagonismo de la lamentatio.

Si la muerte ha golpeado de cerca al sujeto de la enunciación, se acen-el campo de la *lamentatio*, y el poema puede llegar a ser una auténtica resión de dolor interior. Es aquí donde la visión de la muerte se hace más-cta y amarga, donde la rebeldía se intensifica y donde las cotas de lirismo más altas. Y es que, como dice Gregorio Cabello, "la intimidad coadyuva

⁷ Garcilaso de la Vega, *ob. cit.*, pp. 243-257.

⁸ Juan de Jáuregui, *Poesía* ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 187-210

⁹ Pedro Soto de Rojas, *Obras*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1950, pp. 236-242.

necesariamente a una tonalidad elegíaca mucho más cercana a los impulsos del sentimiento que a una recreación desengañada del sentido de la muerte en el ámbito barroco de la *vanitas*"¹⁰.

Un claro precedente de este tipo de composiciones lo encontramos en la *Elegía en la muerte de mi padre, don Bernardino de Ugarie* [c. 1564], del madrileño Pedro Lainez¹¹, poema en el que, por detrás de la retórica y de la evidente influencia manriqueña (búsqueda de trascendencia cristiana, religiosidad, oposición medievalizante entre lo terreno, engañoso y pasajero, y lo celestial, verdadero y permanente), se puede percibir la sinceridad de emociones, la consideración de la muerte como un desgarrón cercano y el intimismo de las evocaciones familiares.

basta ver tres hermanas, más amadas
de un triste hermano que la propia vida,
con las faces en lágrimas bañadas
y con llorosa voz entristecida
en lamentable son al cielo vano
quejarse de la muerte y su venida.
¡Oh, si valiera tanto vuestro hermano,
carás, dulces hermanas que acertara
a dar consuelo en mal tan inhumano!
(vv. 148-156)

Pero qué lejanos todavía estos versos del dulce sentimiento del poema de Lope de Vega a la pérdida de su hijo, *A la muerte de Carlos Félix*¹²:

¹⁰ Gregorio Cabello, "La elegía tñebre en Pedro Soto de Rojas", *Revista de Literatura*, XLIX (1987), pp. 453-472, p. 464.

¹¹ En Gregorio Torres Nebrera, *Antología lírica renacentista (tomo II)*, Madrid, Narcea, 1983, pp. 401-406. Otros claros ejemplos son la *Elegía a la muerte de su madre*, de Vicente Espinel (*Diversas rimas*, ed. de Alberto Navairo y Pilar González, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 188-191) y la *Elegía III. A Francisco de Montanos, en la muerte de su madre*, de Jerónimo de Lomas Cantoral (*Obras*, ed. de Lorenzo Rubio González, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, pp. 242-248).

¹² Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 485-490.

Yo para vos los pajarrillos nuevos,
diversos en el canto y los colores,
enconaba, gozoso de alegraros;
yo plantaba los fértiles renuevos
de los árboles verdes, yo las flores
en quien mejor pudiera contemplaros,
pues a los aires claros
del alba hermosa apenas
salistes. Carlos mío,
bañado de rocío,
cuando, marchitas las doradas venas,
el blanco lirio convertido en hielo
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo.

(vv. 118-130)

A mitad de camino entre estas composiciones y las de carácter amoroso habría que situar esas otras en que el poema, aparentemente funeral, se aleja del paradigma de lo fúnebre y refleja una queja íntima y dolorida por la muerte del ser amado. Es éste el caso de poemas anteriores, como la *Elegía a la muerte de doña María* [c. 1567] de Gregorio Silvestre¹³, y de otros barrocos, como el que empieza "A estos peñascos rudos", de Sor Juana Inés de la Cruz¹⁴, o la *Elegía fúnebre. En la muerte de una dama ilustre por todos méritos* de Gabriel Bocángel¹⁵, si bien este último es bastante más reflexivo y retórico.

3) La elegía "heroica": imposición de la laudatio

La tercera posibilidad es la de que la muerte haya afectado a un personaje con el que los lazos de unión no son tan estrechos, aunque su importancia pública sea mucha. En este caso es la *laudatio* la que se impone, advirtiéndose un mayor grado de retoricismo y rozándose frecuentemente los límites de lo panegírico y el ámbito de la oda pindárica.

¹³ Gregorio Silvestre, *Poesías*, ed. de A. Marín Ocete, Universidad de Granada, 1938, pp. 257-259.

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 124-127.

¹⁵ Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 171-175.

En los poemas de este tercer grupo, que nacen a menudo bajo el pretexto de la celebración de las honras fúnebres de algún personaje famoso y que podríamos llamar "elegías heroicas" (o canciones fúnebres), la grandilocuencia expresiva y el anquilosamiento de estructuras y núcleos temáticos conducirá muy normalmente a una acusada sensación de retórica hueca, de distanciamiento, de falsedad poética. Aquí, se desdibujan algunos de los requisitos que Bustos Tovar presenta como básicos para la constitución del "discurso elegiaco": Este señala la necesidad de "presencia del sujeto en el enunciado", de "relación entre sujeto hablante e interlocutor" y de lo que él llama "perspectiva subjetiva", es decir, de la "identificación del sujeto con el enunciado", o dicho de otra manera, de la identificación con el dolor expresado en el poema.¹⁶ Pues bien, cuando en el mundo barroco se lleva a cabo el paso de lo personal a lo colectivo (del yo al nosotros), cuando la reflexión del sujeto poético se hace más sobre lo público que sobre lo privado y cuando el canto fúnebre se convierte en un ejercicio literario de circunstancias, esta identificación de la que hablamos se diluye, el dolor expresado se nos antoja falso y vacío y el nivel de retoricismo asciende.

De esta forma, si las manifestaciones romances primitivas del sentimiento elegíaco parten de la expresión primaria del dolor, ya sea ante la ausencia del ser amado (como en las jarchas mozárabes o en las cantigas de amigo galaico-portuguesas) o bien ante la muerte (como en las endechas tradicionales o en los plantos épicos del *Poema de Mío Cid*), esta elegía fúnebre barroca, mucho más heroica que privada, pierde gran parte de su valor lírico al presentarse como un acto de celebración social.

En palabras de Bustos Tovar, "un elemento del componente pragmático, como lo es la función social que representa el emisor, permite transferir lo que parece ser consustancial a la elegía, la queja dolorida del yo personal, a la manifestación de una actitud generalizadora en cuanto que el sujeto hablante es el intérprete de una voz común"¹⁷, y cuando esto sucede la identificación con el enunciado de dolor suele ser sustituida por una marcada alabanza del difunto, que no queda muy lejos del campo de lo panegírico triunfante (cuyo germen podemos encontrar ya en la *Elegía I* de Garcilaso y sus consideraciones sobre la fortaleza de ánimo, la fama y la inmortalidad).

¹⁶ José Jesús de Bustos Tovar, "La elegía como forma del discurso poético", en *Teoría del discurso poético*, Toulouse, 1986, pp. 9-20, p. 17.

¹⁷ *Idem*, p. 19.

De esta forma, si consideramos como características propias del género elegíaco el *mediocris stilus*, el ámbito privado y la expresión de dolor, entre otras, cuando la elegía funeral barroca se hace, mucho más que lamento dolorido, celebración social, se escapa de estos límites y entra en contacto evidente con la oda de tono pindárico, en cuanto tiene ésta de *sublimis stilus*, de ámbito público y de expresión celebrativa.

Si bien toda obra literaria supone el paso previo del sentimiento por la criba de la intención artística y de las convenciones estéticas, ideológicas y sociales, y aunque no podemos olvidar que toda creación poética no es sino la presentación de una ficción, en estos textos fúnebres a los que nos referimos es en los que más nos alejamos de la expresión sincera de dolor y en los que más fácil es encontrar diversas técnicas de distanciamiento, que hacen incluso que los sentimientos del yo del autor dejen de ser la materia poética. Éste es el caso, por ejemplo, de la *Elegía en la muerte de la reina doña Margarita* de Juan de Jáuregui¹⁸, donde el poeta sevillano presta su voz a una personificada "monarquía de España".

Con todo, no sería acertado pensar que este tipo de composiciones surgen de la nada, sin precedentes de ningún tipo. Ya Emilio Camacho Guizado¹⁹ señaló cómo en la elegía cortesana del siglo XV podemos encontrar, junto a los "poemas de muerte" (en los que el fallecimiento de una persona es una mera excusa para reflexionar sobre la muerte en sentido general y moralizante), los "poemas de muertos" (como la *Defunción de don Enrique de Villena* o el *Planito de la reina doña Margarita*, de Santillana, la *Defunción del noble caballero Garci Lasso de la Vega*, de Gómez Manrique o las *Coplas a la muerte del obispo de Burgos*, de Pérez de Guzmán), en los que destaca el elogio hiperbólico del difunto y en los que se deja notar el contacto con los panegíricos y con la tradición de los *Triunfos*. Pero el anticipo más claro de estos poemas barrocos lo tenemos en las elegías heroicas renacentistas, fruto de la pasión nacional-imperial y del sentido aristocrático de la poesía; y es que "la elegía del siglo XVI puede y debe ser vista como el origen [...] de la corriente funeral barroca. Tópicos y estructuras renacentistas no verán en el siglo XVII más que una intensificación"²⁰. Y es precisamente la intensificación, la exageración, una de

¹⁸ Juan de Jáuregui, *ob. cit.*, pp. 180-186.

¹⁹ Emilio Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 67 y ss.

²⁰ *Idem.*, p. 153.

las características fundamentales de este tipo de poesía, tan abundantísima, en la que se deja entrever el deseo de elevar al difunto a la categoría de héroe, y cuya "falta de autenticidad poética y humana" ha llevado a Camacho Guizado a describirla con términos como "sevilismo", "adulación", "retórica funeral" y "efectista" o "hipérbole injustificada", y a acusarla de "sospechoso tufillo burocrático"²¹.

El hombre barroco, que sintió con especial preocupación e intensidad la proximidad de la muerte, llega incluso a familiarizarse con su inevitable llegada. "Cientos de poetas escribieron, durante el siglo XVII, miles de versos elegíacos: al fallecimiento de un rey, de una reina o un príncipe; de un noble o de un poeta famoso, cada ciudad española reunía a sus ingenios para componer larguísima 'coronas funerales' poéticas"²², y así, el número de composiciones pertenecientes a este grupo se va multiplicando mientras tópicos e hipérboles se repiten una y otra vez hasta lo soporífero. La expresión de dolor y la queja íntima dejan frecuentemente de tener la fuerza de lo auténtico y el poema se convierte en una sucesión de fórmulas convencionales, de frases hechas y lugares comunes en un falso tono de énfasis y grandilocuencia expresiva.

Lo que hasta ahora había sido contemplado como un acontecimiento más o menos triste y desgraciado, como una llamada de atención sobre la fugacidad de la vida y sobre la debilidad e intrascendencia de lo terreno, pasa a convertirse en un acto casi festivo. Y esto porque, como dice Camacho Guizado, "el poeta barroco, por su peculiar e intenso sentir de la muerte, acepta con agrado el cambio de signo que hace de ella un suceso feliz y una posibilidad de mejor vida"²³, y es dentro del gusto del siglo por los actos públicos, por la celebración por todo lo alto de cualquier acontecimiento, por la ostentación y el boato, como mejor se puede entender este tipo de poesía funeral.

La celebración de lo funerario

Detengámonos por un momento en uno de estos libros fúnebres, conmemorativos de la muerte de un personaje famoso: la *Fama posthuma a la vida*

²¹ *Idem.*, pp. 156-157.

²² *Idem.*, p. 155. En la nota 1 el autor señala cómo en los dos primeros tomos sobre los Siglos de Oro de la *Bibliografía de la literatura hispánica*, de José Simón Díaz (solamente la letra A) se pueden contar más de 30 de estos libros funerarios.

²³ *Idem.*, p. 176.

y muerte del doctor *frey Lope Félix de Vega Carpio*. Y *elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Escritos por los mas esclarecidos ingenios. Solicitados por el Doctor *Ivan Perez de Montalvan*, publicado en Madrid en 1636. Se trata de uno de tantos libros barrocos que tienen a la muerte como tema central. Aparecen aquí, junto a las elegías, numerosas y variadas composiciones, ofreciendo un amplio repertorio de poemas funerales, con ejemplos de muchas de las formas relacionadas con la expresión poética de la muerte que cita el Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*.

[...] los que se hazian a suuersiones de patrias, llamaban threnos o lamentaciones; los que a muerte, fueron dichos primero Elegias. mas ya este nombre de especie de tristeza se hizo genero, y significa todo poema lutooso y triste, como son los que en Castilla decimos Endechas (hazense a destierros, absencias, disfaures de amor y golpes de fortuna), y los que a muerte se aplican han tomado otro nombre, dicho Epicedio; y si el muerto auia de ser quemado —que assi lo usaban en algunas tierras— dezian al poema Nehemia; y si enterrado, Epitafio; Parentalias o Inferias los que cantavan en los aniversarios; Monodia, quando alguno solia llorar en el teatro alguna muerte²⁴.

Encontramos en este libro 106 sonetos (uno en francés, otro en italiano y otro en portugués), de los que 9 llevan la etiqueta de "epitaphio" y 12 la de "epigrama"; 27 composiciones en octosílabos (5 romances, 2 coplas y 20 décimas), entre las que también hay algunas con los nombres de epitafio y epigrama; 16 poemas que mezclan endecasílabos y heptasílabos, de los que 7 son silvas (una de ellas rotulada como "epicedion") y 9 canciones aliradas; 16 piezas en latín, entre las que encontramos 2 con el contexto de "elegia", 2 con el de "epicedion", 4 con el de "epitaphium" y una con el de "epigrama"; 9 composiciones en tercetos, de los que 7 se llaman "elegías", 4 textos en prosa (uno de ellos en latín con el nombre de *fragmentum*) y hasta una comedia de Juan de Solís Mejía, titulada *Honras a Lope de Vega en el Parnaso*, en la que aparece la elegía como personaje junto a la comedia, la tragedia, la fama y la memoria, entre otras.

²⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*. ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, t.I, pp. 293-294.

Valga, pues, este largo y tedioso recuento para insistir en que nos encontramos ante un vasto y variado conjunto de estrofas, géneros, autores y calidades poéticas, unidos sólo por la excusa de la muerte de un personaje famoso, y que encuentran la ocasión propicia y el momento idóneo para verter todo un cúmulo de tópicos temáticos, estructurales y estilísticos. Así, el dolor universal,

El Parnasso enturbio su cristal puro.
Las Musas sin tu voz enmudecieron,
Y el Sol se anocheció en Eclipse oscuro.
Desgrefiadas las Ninphas te plañeron.
Las Fuentes y las Aues te endecharon,
Y hasta las piedras sin sentir sintieron.
(*Elegía del maestro Joseph de Valdivielso*, 31r-32v, vv.64-69);

1) la reflexión sobre la vida y la muerte,

[...] Antes nada es la vida, sino Muerte
Dada a beuer en reluziente vaso.
Al fin que teme, a lo terrible y fuerte
Corre veloz, desde el primer instante
Ya es morir el nacer, si bien se advierte.
(*Elegía de Antonio Lope de Vega, en la muerte de Lope de Vega Carpio, el Insigne, el Raro, el Vnico*, 35v-37v, vv.59-63);

2) la inmortalidad a través de la fama,

Tu nombre sonara donde correiere
La rueda por Pitagoras oída,
Pues para darte vida que no muere
Murio la menor parte de tu vida.
(*Elegía de don Gabriel Bocangel y Unzueta*, 47r-48r, vv.109-112);

3) la apelación al peregrino y la referencia al monumento funerario,

Peregrino que passas, no des llanto
Al marmol generoso que le cierra
En nicho breue, religioso y santo.
Bueluete en paz, y di que no se encierra

En solos siete pies su Fama y Nombre,
Que es toda la grandeza de la tierra
Pequeño monumento a tan gran hombre.
(*Elegía de Andres Carlos de Balmaseda*, 77r-80v);

y un sinfín de alusiones mitológicas, juegos conceptistas, hipérboles continuas, metáforas diversas, etc. Todo un maremagnuni mucho más cercano a la celebración y a la alabanza que al llanto, en el que destaca la preferencia por el soneto (con una amplísima gama de matices diferenciadores que no es éste el momento de aclarar), en el que la utilización de los elementos contextuales de carácter genérico no parece seguir criterio unitario alguno (apareciendo así en los poemas en tercetos los nombres de "elegía", "llanto fúnebre" o la simple elipsis del término), en el que los esquemas comunicativos de los poemas elegíacos van desde la apelación directa al difunto (como en la *Elegía del maestro Ioseph de Valdivielso*: "Si nos dexaras, ya que te partiste", 31r-32v), a las musas (*Elegía. De don Francisco Miracles Sotomayor*: "O musas que del Alma de Peneo", 147v-150r) o a la naturaleza (*Elegía funeral. Del licenciado Ioseph Ortiz de Villena*: "Riueras, que en el claro Mançanares", 155v-157r) hasta el esquema casi locutivo (*Elegía de Antonio Lopez de Vega*...: "Que blasonas de luz, siendo humo vano", 35v-37v), y en el que la grandilocuencia expresiva y el tono solemne son las constantes de estilo.

Encontramos, además, referencias metapoéticas; algunas de ellas típicas, como aludir a la *laudatio* y a la *consolatio* dentro de la elegía,

En vano gasto, en vano locuciones,
En dezir de sus libros lo Diuino,
Episodios sin Arte a estos renglones.
Oficio es de la Elegía de camino
usarlos, pero mas mouer con ella
A lastima al que passa peregrino.
(*Elegía. De don Francisco Miracles Sotomayor*, 147v-150r,
vv. 127-132);

pero otras muy interesantes, como ésta en la que, después de alabar en la obra de Lope lo bucólico, lo satírico, lo epigramático, lo heroico y lo lírico, entre otras especies genéricas, se hace alusión a "lo elegíaco" (aunque el propio poeta madrileño pareciera rehuir el término en sus composiciones fúnebres), ofreciendo como modelo clásico a Ovidio:

Si en lo triste Elegíaco te admira
el que en el Ponto desterrado estuu;
Quien como Lope aquella parte tuu?
Mi desempeño en muchas obras mira,
sino basta por muchas,

Funesta, maravilla.
Cuando llora a su Elisio Medinilla,
o quando de Iuan Blas la muerte escuchas:
que igualo a su científica armonia
de Lope la elegía.

(*De Antonio de Leon, relator del real consejo de las Indias*,
120v-130r, f. 126 v).

Pero no es éste el momento de hacer un estudio profundo y pormenorizado del libro. Se trataba tan sólo de presentarlo como ejemplo de repertorio funerario de la época, en el que conviven lo panegírico y lo elegíaco, muestra del sentido "celebrativo" de la muerte y espacio literario en el que se ofrecen diferentes formas poéticas en armonía.

No obstante, no queremos abandonar este volumen sin antes hacer mención especial de la *Elegía funeral. Del licenciado Ioseph Ortiz de Villena*: "Riueras, que en el claro Mançanares" (155v-157r), poema escrito en una silva de consonantes. Y es que, aunque hasta ahora no hemos apuntado nada al respecto, el proceso de transformación que percibimos en la elegía barroca no se limita a lo temático, sino que también tiene una incidencia importante en el aspecto métrico.

El sentimiento elegíaco y la búsqueda de nuevos cauces formales

Sabido es que, desde sus primeras manifestaciones en la literatura española, la elegía se asoció estrechamente al molde métrico de los tercetos encadenados²⁵. Éstos, que como dice José Manuel Rico proporcionaban "un modo estrófico hecho para la amplificación, para el análisis extenso y grave de la con-

²⁵ Vid. Joaquín Arce, "Petraea y el terceto dantesco en la poesía española", en *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 157-168.

dición humana del poeta y su altitud²⁶ y que suponían el camino poético romance equivalente al *sermo* horaciano, se consideraron como el cauce idóneo no sólo para la elegía, sino también para los otros géneros "neoclásicos" relacionados con ella por el esquema comunicativo de carácter epistolar (exceptuando el intento de Garcilaso, escasamente seguido, de utilizar para su *Epístola a Boscan* los endecasílabos blancos o sueltos, equivalentes a los *versi sciolti* de los poetas italianos contemporáneos, como forma más cercana a los hexámetros latinos).

Esta vinculación metro-género permaneció prácticamente inalterada a lo largo de todo el siglo XVI, y así, aunque es evidente que podemos encontrar casos concretos que escapan a ella, la gran mayoría de las epístolas poéticas (dejando, claro está, al margen el abundante camino paralelo de las cartas en octosílabos, procedentes de la tradición cancioneril) y de las elegías (funerales, amistosas o amorosas) se escriben en tercetos. Pero a medida que avanzamos en el siglo XVII, si bien es verdad que la mayoría de los poemas rotulados como elegías siguen utilizando, aunque no de forma tan exclusiva, esta forma estrófica, también se puede percibir un marcado conato de ruptura, más claro a medida que nos alejamos del tradicional marco epistolar y del ámbito de lo reflexivo-moral y nos vamos acercando a esa nueva "modalidad elegíaca", mucho más lírica y personal, en la que el sujeto poético reflexiona más sobre su esfera que sobre lo público o el espacio de la segunda persona.

Así pues, si en el caso de la elegía que aquí hemos llamado "reflexiva", más en contacto con la epístola moral lo normal es seguir encontrando una presencia casi absoluta de los tercetos (aunque a veces, sobre todo en el caso de los autores de mayor personalidad, también encontramos el uso de otras formas estróficas, como en la silva de Quevedo *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro*...: "Estas que veis aquí pobres y oscuras"²⁷), con la agudización de la tonalidad intimista este molde estrófico deja de considerarse el cauce perfecto y se muestra como forma impropia para la transmisión del sentimiento íntimo. De esta manera, el tono elegíaco amoroso, cuando aparece en el s. XVII, se da frecuentemente fuera del marco de los tercetos y responde a una búsqueda (consciente o inconsciente) de nuevos caminos expresivos para la estética de la ausencia. A menudo, esta búsqueda no podrá evitar el influjo de

²⁶ José Manuel Rico, *ob. cit.*, p. 274.

²⁷ Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989, pp. 101-103.

la égloga en estancias (como sucede en la *Lirias: Que expresan sentimientos de ausente: "Amado dueño mío"*, de Sor Juana Inés de la Cruz²⁸, o en el poema de Lope que comienza "Sentado en esta peña // donde mis tiernas lágrimas se imprimen"²⁹).

Pero esta exploración de nuevas formas no se limita a lo amoroso. También se da, aunque en menor medida, como ya hemos esbozado, en el campo de la elegía funeral íntima (*A la muerte de Carlos Félix*, de Lope de Vega, por ejemplo) y en el de la elegía funeral heroica, si bien en este último caso por motivos diferentes, como son el desplazamiento de lo elegíaco hacia el componente de celebración propio de la oda y hacia la intensificación del aspecto laudatorio propio del panegírico.

Resumiendo, si una de las formas barrocas de enfrentarse a la cruda realidad de la muerte es la celebración del acontecimiento funeral, esto conlleva rá la socialización, exaltación y solemnización del canto fúnebre, y así no podrá evitarse la contaminación con la oda de tono pindárico y con el panegírico. Este desplazamiento supondrá la inadecuación de la anterior vinculación con formas estróficas concretas, por lo que es fácil encontrar experimentos con otros moldes métricos, especialmente con aquellos que ya servían de vehículo frecuente a esas otras composiciones, como son, concretamente, las octavas y las diferentes formas de la canción petrarquista. Simultáneamente, el espacio de la lamentación íntima (ya sea de carácter amoroso o bien de carácter funeral) también buscará nuevos cauces expresivos, frecuentemente relacionados con la evolución de la égloga. Mientras tanto, será la elegía más reflexiva y tópica, la que más cerca se encontraba desde el principio a la epístola moral, la que atraída por ésta mantendrá prioritariamente el uso de los tercetos encadenados.

En definitiva, estamos asistiendo en el siglo XVII, de la mano de la fuerza motriz de la muerte y las diferentes maneras de percibirla y considerarla, a una transformación del papel que ocupa la elegía en el sistema poético que afecta, lógicamente, a las formas genéricas más cercanas y que podemos representar gráficamente en el siguiente esquema:

²⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *ob. cit.*, pp. 114-116.

²⁹ Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 207-209.

y el segundo de ellos es un claro ejemplo de lo que aquí hemos llamado "elegía reflexiva". La atención del discurso poético no recae sobre la figura del muerto, sino en la del destinatario de la comunicación, a quien se pretende consolar por la pérdida, presentando en un ambiente de cierta intimidad familiar los tópicos de la inutilidad del llanto, la fragilidad del ser humano y las reflexiones de carácter general sobre la inexorabilidad de la muerte o la consideración de ésta como tránsito hacia la eternidad; todo ello en un estilo directo, sin grandes alardes preciosistas, del que pueden servir como muestra los siguientes versos:

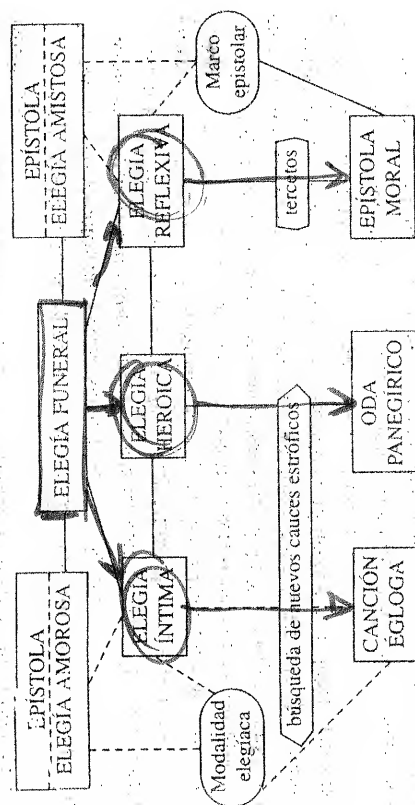
Solo aguarda con pecho trepidante
La ejecución de la infalible Suerte.
Quien dilatarta presumio un instante.
Pero el que inútil su defensa advierte.
Seguro expone a la común herida
Desengañado el corazón mas fuerte.
(vv. 61-65)

Como ligera pluma, que impelida
Del viento sube, y se remonta al cielo
De sus insitables soplos conmovida,
Que quando mas en su atrevido vuelo
Se asegura, postrada reconoce
Su vanidad en el desnudo suelo.
Así el humano ser se desconoce,
Tal vez de la ambición arrebatado,
Y al polvo buelve en que su error conoce.
(vv. 120-128)

Las otras dos elegías se distancian un poco de lo reflexivo, dirigiéndose la primera hacia una mezcla de lamento íntimo y alabanza común, y acercándose mucho más la última hacia lo heroico y puramente laudatorio. Así, a diferencia del tono estilístico más natural y personal de la *Elegía a la Sra. Doña María de Benavides* o de algunos fragmentos de la *Elegía en la muerte de Lope*,

Llora humilde la plebe, y cuyadoso
El mas noble publica su tristeza
Con faz doliente, y animo piadoso.

Francisco Javier Martínez Ruiz



Los poemas funerales de Salcedo Coronel

Pero vayamos a lo concreto. Centrémonos por un instante en una obra publicada en Madrid, en 1650, cuyo autor, García de Salcedo Coronel, muy conocido en los círculos literarios de la época, amigo personal de Gabriel Bocángel y alabado como poeta por Lope de Vega, es hoy mucho más conocido por sus comentarios a Góngora que por su propia producción. Nos referimos a *Cristales de Helicon o Segunda parte de las Rimas*.

Encontramos aquí, entre un amplio repertorio de composiciones que ofrecen muestras de prácticamente todos los géneros y formas de la poesía barroca (sonetos, canciones, silvas, epístolas, elegías, panegíricos, octavas, epigramas, romances, letrillas, décimas, epigramas y glosas), un conjunto de poemas funerales que muy bien pueden ayudarnos a ejemplificar algunas de las ideas que estamos presentando.

Así, junto a la *Elegía I. En la muerte del famoso poeta Lope de Vega Carpio, Terencio español* (52v-55r), ya incluida en la *Fama posthuma* de la que hemos hablado, tenemos la *Elegía II. A la Señora Doña María de Benavides, Marquesa de Villa-Real. En la muerte del marqués de Labalquinto, su hermano* (55v-58v) y la *Elegía III. Al Católico, Invicto, Piadoso, y Religiosísimo Rey de las Españas Don Felipe Quarto el Grande, nuestro Señor. En la muerte de Nuestro Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos de Gloriosa memoria* (59r-61v). Estos tres poemas están escritos en tercetos encadenados,

Desaliñada la mayor belleza
 Solicita con languido desvelo
 Manifestar su trágica ternura.
 Dilatase mortal el desconçuelo
 En quanto viue, y por tu amarga ausencia
 Brama el mar, gime el ayre, y clama el suelo.
 (vv.79-87)

nos encontramos en la última de las elegías (la dirigida al rey Felipe IV) con una más acentuada solemnidad formal y con un estilo bastante más retórico, lleno de alusiones mitológicas y referencias cultistas.

Pero no son estas elegías las únicas composiciones del libro dedicadas a la muerte de una figura concreta. Dejando aparte el mundo de los sonetos (auténtico "cajón de sastre" donde cabe de todo), nos encontramos entre las canciones con cuatro poemas más directamente relacionados con el tema que estamos tratando. Se trata de las dirigidas *A la muerde de la Católica, Piadosa y Prudentissima Reyna Doña Isabel de Borbon, nuestra Señora* (29r-31v), *En la muerde de el ingenioso y floridissimo Poeta Luis Velez de Guevara* (31v-33v), *En la muerde de el Excelentissimo Señor Don Iuan Alfonso Enriquez de Cúbrera...* (34r-36v) y *En la muerde de el Doctor Iuan Perez de Montaluan* (36v-37v).

De estas canciones, las tres primeras son, sin duda, las más solemnes y artificiosas de todas las que recoge el libro. Están escritas en estancias de 18, 15 y 17 versos respectivamente, son considerablemente más largas que las amorosas, por ejemplo, y tienen una proporción de endecasílabos mucho más alta. Presentan, además, una gran regularidad y respetan fielmente la estructura clásica que divide la estrofa en *fronte*, *chiave* y *sirima*. Su esquema comunicativo deja entrever la apelación directa al tú, al que se dedica una alabanza continua, pero muchas veces ésta se oculta bajo la firme presencia de un carácter claramente narrativo. Tampoco falta el envío final a la propia canción:

Canción, aunque otros lloren aflixidos
 Muerto el claro esplendor, que illustro el mundo.
 Canta su vida tú, que en mas lucidos
 Orbes contemplas con ardor fecundo.
 (Cancion VII, vv.120-123)

En definitiva, se trata de poemas que perfectamente podríamos englobar en lo que aquí hemos llamado "elegías heroicas", que intensifican el

aspecto laudatorio (que es prácticamente el único), que utilizan un estilo artificio, retórico y repetitivo, y que se acercan al mundo de la oda en cuanto celebración.

Hemos visto, pues, ejemplos de composiciones fúnebres que abandonan el cauce de los tercetos para expresar la alabanza del difunto. Todavía podemos encontrar en este mismo libro otra muestra de esta trayectoria de divergencia, dispersión y exploración métrica. Nos referimos ahora a las *Octavas. A la muerte de la Católica y Prudentissima Reyna Doña Isabel de Borbon, nuestra Señora* (101r-102v). Se trata de un poema escrito en coplas de arte mayor (estrofa muy poco utilizada desde mediados del siglo XVI) y que, como se indica en el mismo título, es la respuesta del autor a un "certamen que publico la insigne Vniuersidad de Salamanca, donde se pidió que se celebrasen sus Virtudes y Acciones en diez Octavas de Arte Mayor".

En este poema, como en la canción fúnebre al mismo asunto, el tono es grandilocuente, pero el ritmo se hace más lento, más solemne y reiterado, más marcado y monótono, como corresponde a la estrofa utilizada, mientras que el esquema comunicativo se mantiene (apelación directa y continuada al tú) y la *lamentatio* desaparece casi del todo, dejando vía libre a la presencia exclusiva de la alabanza hiperbólica. Valgan estos versos como ejemplo de lo dicho:

Atenta al gouerno, que en ti sustituye
 Tu esposo inuencible, con alta esperanza.
 Obraste de suerte, que en dulce bonança.
 Ni Marte se quexa, ni el ocio te arguye:
 Minerva te aclama quien te constituye
 Palas valerosa, y apenas se atreue
 En tus atenciones juzgar a qual deue
 Primero la gloria que igual atribuye.
 A tu justo zelo Astrea gustosa
 Fio sus balanças, que resplandecieron
 Con mayor decoro, y restituyeron
 En tu mano a España la edad mas dichosa:
 Por ti la malicia huyo temerosa,
 Cediendo a tus luzes su horror enemigo,
 Y en publicas aras ofrecio al castigo
 Victimas la culpa mas escandalosa.
 (vv.33-48)

Hemos dejado conscientemente para el final la *Cancion VIII. En la muerte de el Doctor Juan Perez de Montalvan*. Esta composición, a diferencia de las otras canciones fúnebres del libro, es mucho más breve, sus estancias tienen un menor número de versos y no aparece el envío final. Además, el tono es bastante más personal e íntimo, menos altisonante y retórico, y el componente laudatorio, casi exclusivo en los poemas anteriores, es sustituido aquí por el lamento y por la referencia a un marco bucólico que nos acerca al mundo de la égloga.

Yaze Montano, dilatad llorosas

En tristes ecos vuestra amarga pena.

O Ninfas, que escuchastis su harmonia.

Y tu que de sus voces numerosas,

Sobre la rubia arena.

Tantas veces oiste el dulce acento,

Dexa las ondas, dexa el claro assiento,

Y de cipres las sienes impedido

Lamenta de tu breue Monarquía

El mas sereno día.

Que en su agradable oriente vio oprimido

La noche obscura, y el horror postrero

Aun no dio tiempo a su esplendor primero.

(vv. 14-26)

Nos encontramos, pues, ante una de esas "elegías íntimas", en las que el sujeto poético lamenta una pérdida que siente cercana, alejándose de la forma estrófica del terceto y de los tópicos retóricos de la alabanza exagerada al difunto y de la reflexión sobre el sentido de la vida y la muerte.

Terminemos ya. Aunque tradicionalmente se ha venido hablando de la elegía funeral barroca, sin más precisiones, tal vez sería positivo distinguir dentro de este amplio campo al menos tres grupos diferentes: el de la elegía reflexiva (donde el componente consolatorio destaca y los tópicos morales se repiten, manteniendo normalmente el cauce estrófico de los tercetos), el de la elegía heroica (en el que la lamentación fúnebre se relaja y la alabanza exagerada del difunto deja entrever el sentido de celebración con el que se contempla lo funeral, entrando en contacto con los límites del panegírico y de la oda, no sólo en el tono y en el estilo, sino también en las formas métricas) y la elegía íntima (que a veces conlleva un matiz amoroso y que supone la expresión más personal del enfrentamiento con la muerte).

Pues bien, es este último, precisamente, el camino que, dentro del complejo panorama de la elegía funeral barroca, va a desarrollar más intensamente las innovaciones y transformaciones que aquí hemos esbozado, el que va a dar unos frutos más originales y trascendentes, y dentro del cual se va a sentir de forma más directa el paso de la elegía como género inicialmente narrativo, con peculiaridades estructurales, comunicativas y métricas, a la consideración de "lo elegíaco" como tono o modalidad poética, máxima expresión de lirismo y anticipo de la poesía moderna.

I.

en Rimas sacras

Pastor que con tus silbos amorosos*
me despertaste del profundo sueño,*
(Tú, que hiciste cayado de ese leño,*
en que tiendes los brazos poderosos,

vuelve los ojos a mi fe piadosos,*
pues te confieso por mi amor y dueño,
y la palabra de seguirte empeño,
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, pastor, pues por amores mueres.
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos eres.

Espera, pues, y escucha mis cuidados:
¿pero cómo te digo que me esperes,
si estás para esperar los pies clavados?

No sabe qué es amor quien no te ama,
celestial hermosura, esposo bello;
tu cabeza es de oro, y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama.

Tu boca como lirio que derrama
licor al alba; de marfil tu cuello;
tu mano el torno y en su palma el sello
que el alma por disfraz jacintos llama.

¡Ay Dios! ¿en qué pensé cuando, dejando
tanta belleza y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un* hora amando
venza los años que pasé fingiendo.

„ Selva VII.

III.

¿Qué tengo yo que, mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¿Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el yelo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el ángel me decía:
Alma, asómate ahora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!

¡Y cuántas, hermosura soberana.
Mañana le abriremos —respondía—,
para lo mismo responder mañana!

IV.

Luz de mis ojos, yo juré que había
de celebrar una mortal belleza,
que de mi verde edad* la fortaleza
como enlazada yedra consumía.

Si me ha pesado, y si llorar querría
lo que canté con inmortal tristeza,
y si la que tenéis en la cabeza,
corona agora de laurel la mía,

Vos lo sabéis, a quien está presente
el más oculto pensamiento humano,
y que desde hoy, con nuevo celo ardiente,

cantaré vuestro nombre soberano,*
que a la hermosura vuestra eternamente
consagro pluma y voz, ingenio y mano.

V.

Yo me muero de amor —que no sabía,
aunque diestro en amar cosas del suelo—;
que no pensaba yo que amor del cielo
con tal rigor las almas encendía.

Si llama la mortal filosofía
deseo de hermosura a amor,* recelo

que con mayores ansias me desvelo,
cuanto es más alta la belleza mía.

Amé en la tierra vil, ¡qué necio amante!
¡Oh luz del alma, habiendo de buscaros,
qué tiempo que perdí como ignorante!

Mas yo os prometo agora de pagáros
con mil siglos de amor cualquiera instante
que, por amarme a mí, dejé de amaros.*

VI.

¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado,
y cuántas con vergüenza he respondido
desnudo como Adán, aunque vestido
de las hojas del árbol del pecado!

Seguí mil veces vuestro pie sagrado,
fácil de asir, en una cruz asido,
y atrás volví otras* tantas atrevido
al mismo precio en que me habéis comprado.

Besos de paz os di para ofenderos;
pero si, fugitivos de su dueño,
hierran, cuando los hallan, los esclavos,

hoy que vuelvo con lágrimas a veros,
clavadme vos a vos en vuestro leño,
y tendréisme seguro con tres clavos.*

CANCION DE DON FRANCISCO GÁMEZ DE QUEVEDO A LA
MUERTE DE DON LUIS CARRILLO

Miré ligera nave
que, co[n] alas de lino, c[on] presto vuelo,
por el aire silave
iba segura del rigor del cielo
y de tormenta grave. 5
En los golfos del mar el sol nadaba
y en sus ondas temblaba,
y ella, preñada de riquezas sumas,
rompiendo sus cristales,
le argentaba de espumas, 10
cuando, en furor iguales,
en sus velas los vientos se entregaron
y, dando en un bajío,
sus leños desató su mismo brío,
que de escarniejos todo el mar poblara[n], 15
dejando de su pérdida en memoria
rotas jarcias, parleras de su historia.

En un hermoso prado,
verde laurel reinaba florecido,
de pájaros poblado,
que cantando robaban el sentido
al Argos del cuidado. 20
De verse con sus hojas tan galana
la tierra estaba ufana,
y lisonjero le inquietaba el vicito,
cuando una nube fría
hurtó en breve momento 25
a mis ojos el día.
Y, arrojando del seno un duro rayo,
tocó la planta bella,
y juntamente derribó con ella
toda la gala, primavera y mayo;
quedó el suelo de verde honor robado,
y vio en cenizas su soberbia el prado. 30

Vi, con pródiga vena,
de parlero cristal un arroyuelo
jugando con la arena,
y enanorando de su risa el cielo,
y a la margen ament, 35
una vez murmurando, otra corriendo,
estaba entreteniéndolo.
Espejo guarnecido de esmeralda
me pareció al miralle;
el prado, su guinalda; 40
mas abrióse en el valle
una envidiosa cueva de repente;

enmudeció el arroyo,
creció la escuridad del negro hoyo,
y sepultó recién nacida fuente,
cuya corriente breve restauraron
ojos que de piadosos la lloraron. 50

Un pintado síguero
más ramillete que ave parecía;
con pico lisonjero,
cantor del alba, que despierta el día,
dulce cuanto parlero, 55
su libertad alegre celebraba,
y la paz que gozaba,
cuando en un verde y apacible ramo,
codicioso de sombra,
que sobre verde alfombra 60
le prometió un reclamo,
manchadas con la liga vio sus galas,
y de enemigos brazos,
en largas redes, en nudosos lazes,
presa la ligereza de sus alas,
mudando el dulce, no aprendido, canto,
bien que contra razón, en triste llanto.

Nave, tomó ya puerto;
laurel, se ve en el Cielo trasplantado,
y del teje corona;
fuente, encañada a la de Gracia, corre
desde aqueste desierto; 65
pájaro, regalado
serafín, pisa ya la mejor zona,
sin que tan alto nido nadie borre:
así, que al que a don Luis llora no sabe
que, pájaro, laurel y fuente y nave
tiene en el Cielo, donde fue escogido,
flores, y curso largo, y puerto, y nido. 80

[Obras de don Lope Carrillo y So-
tomayor, Madrid, 1611, pág. 31.]

LUIS DE GONGORA

✓ 270.—1603

EN EL SEPULCRO DE LA DUQUESA DE LERMA

(vanidad)

ayerdinidad ← ¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra; → biembreación
Diosa en vida, el altar ← aras ayer, hoy tñmulo, oh mortales! → nosotros lectores.
Plumas, aunque de águilas reales, → letras y armas, poder y grandeza
plumas son; quien lo ignora, mucho yerra → sin embargo son efímeras.
son mortales.

Los huesos que hoy este sepulcro encierran
a no estar entre aromas orientales,
mortales señas dieran de mortales;
la razón abra lo que el mármol cierra.

→ Reflexionemos sobre la muerte

mito de resurrección
(era de arabia)

La Fénix de ayer Lerma fue su Arabia
es hoy entre cenizas un gusano,
y de consciencia a la persona sabia.

→ El Fénix por venidad se convierte en gusano
→ la persona sabia se da cuenta
de la fugacidad de la vida.

Si una ^{barco grande} urca se traga el Oceano,
qué espera un ^{barco pequeño} bajel luces en la gabia?
Tome tierra, que es tierra el ser humano.

→ del polvo eres al polvo volverás.
El ser humano no puede ir más
allá de su condición de mortal.

324.—1612

LA MEMORIA DE LA MUERTE Y DEL INFIERNO

muerte
y vida

Urnas plebeyas, tñmulos reales, ← eufonioso segmentado en dos sílabas
penetrad sin temor, memorias mías, → locación.
por donde ya el verdugo de los días
con igual pie dio pasos desiguales.

Revolved tantas señas de mortales,
desnudos huesos y cenizas frías,
a pesar de las vanas, si no pías,
caras preservaciones orientales.

Bajad luego al abismo, en cuyos senos
blasfeman almas, y en su prisión fuerte
hierros se escuchan siempre, y llanto eterno

si queréis, oh memorias, por lo menos
con la muerte libraros de la muerte,
y el infierno vencer con el infierno.

ser consciente
de la
muerte

1

INSCRIPCION PARA EL SEPULCRO

DE DOMINICO GRECO

E. DOMINICO GRECO
 piedra de mészoleo con epitafio inscrito

le vrend

← Esta en forma elegante, oh peregrino
de p^{or}fido luciente dura llave → llave que niega que encierra.
← el pⁱⁿcel niega al mundo más suave,
que dió espíritu a leña, vida a lino. → tela] metonimias.

el Grew

Su nombre, aun de mayor aliento dino ^{puede} — digno
que en los clarines de la Fama cabe,

patismo :
enrojecido

que en los charcos de la lluvia, sobre
el campo ilustra de ese mármol grave:
venérese, y prosigue tu camino. → *incapacidad del poder o lector*

ante
y 100

Yace el Griego. Heredó Naturaleza → la naturaleza heredó su arte,
arte, y el Arte estudio, Iris colores, arte heredó su estudio, Iris sus
Febo luces si no sombras Morfeo. colores, Febo las luces y Morfeo
las sombras.

Tanta urna a pesar de su dureza
lágrimas beba y cuantos suda olores → incienso
corteza funeral de árbol sabeo. → árbol de Saba

364.—1621

EN LA MUERTE DE DON RODRIGO CALDERON

Sella el tronco sangriento, no le oprime,
de aquel dichosamente desdichado,
que las reliquias expelió agarenas
esta pizarra apenas le redime;

piedad común en vez de la sublime
urna que el escarmiento le ha negado,
padrón le erige en bronce imaginado,
que en vano el tiempo las memorias lima

Risueño con él, tanto como falso,
el tiempo, cuatro lustros en la risa,
el cuchillo quizá envainaba agudo.

¡Del sitio después al cadahalso
precipitado, oh cuánto nos avisa!
¡Oh cuánta trompa en su ejemplo mudo

370.—1622

DE LAS MUERTES DE DON RODRIGO CALDERON,
DEL CONDE DE VILLAMEDIANA
Y CONDE DE LEMUS

Al tronco descansaba de una encina
que invidia de los bosques fue lozana,
cuando segur legal una mañana
alto horror me dejó con su ruina.

Laurel que de sus ramas hizo dina
mi lira, ruda sí, mas castellana,
hierro luego fatal su pompa vana
(culpa tuya, Calíope) fulmina.

En verdes hojas cano el de Minerva
árbol culto, del Sol yace abrasado,
aljófar sus cenizas de la yerba.

¡Cuánta esperanza miente a un desdichado!
¿A qué más desengaños me reserva?
¿A qué escarmientos me vincula el hado?

373.—1623

INFIERE, DE LOS ACHAQUES DE LA VEJEZ,
CERCANO EL FIN A QUE CATOLICO SE ALIENTA

En este accidental, en este, oh Licio,
climatérico lustro de tu vida,
todo mal afirmado pie es caída,
toda fácil caída es precipicio.

¿Caduca el paso? Ilústrese el juicio.
Desatándose ya la tierra unida;
¿qué prudencia del polvo prevenida
la ruina aguardó del edificio?

La piel, no solo sierpe venenosa,
mas con la piel los años se desnuda,
y el hombre, no. ¡Ciego discurso humano!

¡Oh aquel dichoso, que la ponderosa
porción depuesta en una piedra muda,
la leve da al zafiro soberano!

374.—1623

DE LA BREVEDAD ENGAÑOSA DE LA VIDA

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada Sol repetido es un cometa.

¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

✓ 310.—1610

EN LA MUERTE DE DOÑA GUIOMAR DE SA, MUJER
JUAN FERNANDEZ DE ESPINOSA

Pálida restituye a su elemento
su ya esplendor purpúreo casta rosa, → la campana con una rosa ya
que en planta dulce un tiempo, si espinosa, → que se llama espinosa
gloria del Sol, lisonja fue del viento.

El mismo que espiró suave aliento
fresca, espira marchita y siempre hermosa; → de cuerpo marchita, de alma hermosa
no yace, no, en la tierra, mas reposa, → resurrección
negándole aun al hado lo violento.

Sus hojas, sí, no su fragancia, llora
en polvo el patrio Betis, hojas bellas, → su padre que era de Betis
que aun en polvo el materno Tejo dora. → su madre de apellido tolo le
lloran.

el peregrino ← Ya en nuevos campos una es hoy de aquellas
flores que ilustra otra mejor aurora,
cuyo caduco aljófara son estrellas.

perlas, rosas

XCIV

VANA ROSA

Ayer naciste, y morirás mañana.
¿Para tan breve ser, quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tiran
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte.

[F.-D., III, núm.

XCV

A LA ROSA Y SU BREVEDAD

Púrpura ostenta, disimula nieve,
entre malezas peregrina rosa,
de mil efectos suspendió frondosa,
que mil donaires ofendió por breve.

Madre de olores, a quien ámbar debe
lisonjas, no por prendas de la Diosa,
mas porque a las aromas deliciosa
lo más sutil de sus alientos bebe.

En prevenir al Sol tomó licencia;
sintiólo él, que desde un alto risco,
sol de las flores haya que le incita.

Miróla, en fin ardiente basilisco,
y, ofendido de tanta competencia,
fulminado veneno la marchita.

[F.-D., III, núm. 46]

QUEVEDO
POEMAS METAFÍSICOS,

✓ 2

REPRESÉNTASE LA BREVEDAD DE LO QUE SE VIVE
Y CUÁN NADA PARECE LO QUE SE VIVIÓ* → título que abre el tema.

incapacidad a
la vida

SONETO
adv. sosteniendo, le de fuerza
al tiempo que huye. lo que queda.
«¡ Ah de la vida !»... ¿ Nadie me responde? el yo
el pasado → ¡ Aquí de los antaños que he vivido !
de él La Fortuna mis tiempos ha mordido¹;
la Diosd. las Horas mi locura las esconde²;
(la suerte) hijas de Zeus (estos tiempos)

trato de ignorar que el tiempo pesa,
toy alienado.

¡ Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido ! → tiempo huye, ⁵ fluye.
Falta la vida, asiste lo vivido, → lo que está presente a lo que ya he vivido
y no hay calamidad que no me ronde.

es lo único pre-
sente que en-
tonces será pasado.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto: →
soy un fue, y un será, y un es cansado.
→ sostenimiento de verbos.

el momento presente ya no es.
el único presente es el del escritor que
escribe que además es casi imposible
de fijar.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

[Parnaso, 63, a]

3

SIGNIFÍCASE LA PROPIA BREVEDAD DE LA VIDA, SIN PENSAR,
Y CON PADECER, SALTEADA DE LA MUERTE

SONETO

¡ Fue sueño ayer; mañana será tierra !
¡ Poco antes, nada; y poco después, humo !
¡ Y destino ambiciones, y presumo
ápenas punto¹ al cerco que me cierra² !

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa, soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

5

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

10

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

6

[Parnaso, 63, b]

ARREPENTIMIENTO Y LÁGRIMAS DEBIDAS AL ENGAÑO
DE LA VIDA

SONETO

Huye sin percibirse, lento, el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca, y, despreciada²,
lleva tras sí la edad lozana mía.

La vida nueva, que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada,
yace entre negra sombra y nieve fría³.

5

No sentí resbalar, mudos, los años;
hoy los lloro pasados, y los veo
riendo de mis lágrimas y daños.

10

Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso, y no le creo.

[Parnaso, 82, b]

CONOCE LA DILIGENCIA CON QUE SE ACERCA LA MUERTE,
Y PROCURA CONOCER TAMBIÉN LA CONVENIENCIA DE SU
VENIDA, Y APROVECHARSE DE ESE CONOCIMIENTO

SONETO

Ya formidable y espantoso suena,
dentro del corazón, el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas da su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.

5

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

10

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

[Parnaso, 85, a]

DESCUIDO DEL DIVERTIDO VIVIR A QUIEN → distraído.
LA MUERTE LLEGA IMPENSADA

SONETO

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada. → la vida y la sepultura.

el ser es nada

locura si
se piensa que
le vida durará
mucho.

← Nada que, siendo, es poco, y será nada 5
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;

pues, de la vanidad mal persuadida,

anhela duración, tierra animada. → hombre: hecho animal, ideas vitales

Llevada de engañoso pensamiento

y de esperanza burladora y ciega,

tropezará en el mismo monumento.

nuestro cuerpo es la
muerte.

→ el des- 10
trazo
esto aliñado.

Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

el navegante llega a
puerto sin darse cuenta, la
muerte lo sorprende.

[Parnaso, 103, b]

SALMO XVII

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía 5
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos; 10
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.

Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte¹.

[Parnaso, 88, b. Con un epígrafe
que suprimo: «Enseña cómo todas
las cosas avisan de la muerte».]

SALMO XVIII

Todo tras sí lo lleva el año breve
de la vida mortal, burlando el brío
al acero valiente, al mármol frío,
que contra el Tiempo su dureza atreve.

Antes que sepa andar el pie, se mueve 5
camino de la muerte, donde envió
mi vida oscura: pobre y turbio río
que negro mar con altas ondas bebe².

Todo corto momento es paso largo 10
que doy, a mi pesar, en tal jornada,
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro, y último, y amargo,
es la muerte, forzosa y heredada:
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo³?

[Parnaso, 75, b. Con un epígrafe
que hemos suprimido «Que la vida
es siempre breve y fugitiva». Aña-
de González de Salas: «Concluye
el discurso con una sentencia stoi-
ca».]

SALMO XIX

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz, de tierra el débil muro escalas, 5
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.

¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!
¡Que no puedo querer vivir mañana 10
sin la pensión de procurar mi muerte!

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

[Parnaso, 78, a. Con un epígrafe,
suprimido: «Conoce las fuerzas del
tiempo y el ser ejecutivo cobrador
de la muerte».]

A ROMA SEPULTADA EN SUS RUINAS*

SONETO

símbolo de gran-
deza y que ahora
el imperio os ruinas,
nada.

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tíbre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya, sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

[Parnaso, 6, b]

el devenir, la
edificaciones huyó y
el río permanece. lo
que se creía firme se fue.

5
elementos firmes / ele-
tos que fueren.

10

MEMORIA INMORTAL DE DON PEDRO GIRÓN,
DUQUE DE OSUNA, MUERTO EN LA PRISIÓN**

SONETO

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las propias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Trinacria¹ al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

[Parnaso, 12, b]

La poesía de Garcilaso
Barcelona, Ariel, 1974.

por A.A. Parker

La *Égloga I* suele ser considerada como el más cumplido ejemplo de la conversión por Garcilaso del arificio bucólico en una armoniosa unidad de contenido y forma: no necesita insistirse en que el poema es de un arte exquisito. Don Ángel Valbuena ha analizado su estructura, destacándola como el más excelso ejemplo del logro técnico de Garcilaso al crear «un tipo de composición perfectamente ajustado en que la construcción, a base de partes sencillas coordinadas entre sí, alcanza una realización lograda». Pero, en lo que se me alcanza, se ha prestado insuficiente atención al conjunto de imágenes como un elemento orgánico en la unidad del poema y como vehículo cuidadosamente dispuesto para la expresión del asunto. Su función en la gradación emocional del poema es de sobras evidente; pero parece que cabe aún hacer un análisis de la correspondencia entre las imágenes y los supuestos temas que constituyen el asunto.

El poema versa acerca de la desdicha que causa un

1. *Historia de la literatura española*, vol. I, Barcelona, 1971, páginas 453-456.

2. *Margot Asensio Blanco* ha tratado algunos de los poemas a que hará referencia (*Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, 1930, págs. 29, 31, 48, 104, 115, 116). Pero el hecho de que no estén llevados a una conclusión y correlacionados, va que su intención es recoger por separado los diversos temas del Renacimiento poético en la égloga, más que analizar íntegramente ésta como unidad, sirve de excusa para que yo redacte este artículo.

amor roto. La ruptura es debida a dos causas: una causa natural (la muerte de la amada) y otra «no natural» (la infidelidad o indiferencia de la amada).

En la canción de Salicio el tema es la ordenada armonía que debe existir en el universo. La naturaleza es la norma: es intrínseca a ella la ley del fin armonioso y de la armoniosa correspondencia. La misma ley debe existir en las relaciones humanas: los hombres deben estar acordes con la naturaleza. La falta de armonía entre el varón y la hembra introduce la discordia en el universo.

Las imágenes establecen al comienzo del poema la nota de correspondencia emocional entre el hombre y la naturaleza:

[...] en la verdura,
por donde un agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonaba,
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente

Y esto es desarrollado después:

(46-52)

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles, despertando
las aves y animales y la gente:
cuál por el aire claro va volando,
cuál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
cuál con el sol presente
va de nuevo al oficio,
y al usado ejercicio
do su natura o menester le inclina.

(71-80)

La sucesión del día y de la noche da a la naturaleza un ritmo fijo, al que están acordados todos los seres vivos. Amanece: despiertan y marchan a sus acostumbradas tareas. Viene la noche, y regresan al sueño. Las imágenes no son simplemente pictóricas. El establecido «oficio» de hombres y de animales, ejercido dentro del ritmo fijo de la naturaleza, constituye la idea dominante de la ordenada armonía y finalidad de la vida. Pero Salicio no pertenece ya a ello. El día y la noche no significan nada para él:

Siempre está en llanto esta ánima desquena,
cuando la sombra el mundo va cubriendo
o la luz se acerca.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

(81-84)

Su «usado ejercicio» ha acabado; ha desaparecido su fin en la vida: está al margen; su dolor y sus lamentaciones constituyen una nota extraña y discordante en la armonía de la naturaleza.

Esta armonía, basada en la correspondencia entre el hombre y la naturaleza, depende del amor, y el mismo amor debe obedecer la ley de la armoniosa correspondencia. Es ley natural que el amor corresponda al amor. La armonía entre el hombre y la naturaleza depende del amor armonioso entre el hombre y la mujer—sólo—donde—esta correspondencia exista, podrá el hombre, siendo entera parte de ella, amar la naturaleza—... sólo entonces será bella ésta.

Por ti el silencio de la sierra umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte me agrada;
por ti la verde hierba, el fresco viento,

el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera desecaba.

(99-104)

Pero añade, «¡Ay, cuánto me engañaba!» pues la mujer ha rechazado su amor. No solamente ella ha arruinado la armonía de la vida de Salicio, y hecho que la belleza natural pierda sentido para él, sino que, al hacer fracasar la ley de la armoniosa correspondencia, ha trastornado el orden de los valores naturales, idea expresada concisa y emotivamente en los dos versos:

Si en pago del amor yo estoy muriendo,
¿qué hará el enemigo?

(96-97)

El amor no ha correspondido al amor; la ley del universo ha sido violada; el desorden se inaugura y el equilibrio de la naturaleza se desbarata. Las imágenes acuden a desarrollar este concepto de desorden. Antes que nada, simbólicamente, en el sueño de Salicio:

Sonaba que en el tiempo del estío
llevaba, por pasar allí la siesta,
a beber en el Tajo mi ganado;
y después de llegado,
sin saber de cuál arte,
por desusada parte
y por nuevo camino el agua se iba;
ardiendo ya con la calor estiva,
el curso, enajenado, iba siguiendo
del agua fugitiva.

(116-125)

La naturaleza deja de obrar como se esperaba; el río ya no cumple su fin³ natural de proveer agua para apagar la

3. «Por desusada parte» repite y contrasta con «usado ejercicio».

sed y contrarrestar el calor. Esta violación del orden natural queda emotiva expresada en términos de arrancamiento y trasplante,

vicando mi amada hiedra,
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi perra en otro olmo entretejida,

(135-137)

y finalmente desarrollada de forma más general.
La unión de Galatea amenaza la entera estabilidad de la naturaleza:

¿Qué no se esperará de aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto?
O ¿qué discordia no será juntada?

(141-143)

Esta «discordia» es no solamente negativa —el negarse a pagar el amor con el amor—, constituye una aceptación positiva del desorden por amar lo que no debe ser amado. Es la unión de los contrarios —no lo semejante con lo semejante, sino con lo dispar—. Y las imágenes naturales vuelven a repetirse, adaptadas a esta nueva idea; ahora no se trata de evadir la unión («agua fugitiva»), ni de una unión rota («hiedra arrancada»), sino de una unión anti-natural:

La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ayuntamiento,
y con las simples aves sin ruido;
harán las bravas sierpes ya su nido;
que mayor diferencia comprendo
de ti al que has escogido.

(161-167)

Volviendo al punto de origen, el poema desarrolla con emotiva simplicidad las razones por las que Galatea debería responder con su amor al amor de él —que es la natural equivalencia de ella—, y la primera parte da fin con la nota inaugural del acompañamiento de la naturaleza a la melodía del dolor de Salicio:

Queriendo el monte al grave sentimiento
de aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada voz retumba y suena.
La blanca Filomena,
casi como dolida
y a compasión movida,
dulcemente responde al són lloroso.

(228-234)

Aunque la causa de su pena le aparte de la armonía de la naturaleza, su misma pena sigue siendo música natural; la fidelidad de Salicio a la ley natural mueve la compasión de la naturaleza.

La identificación de Galatea con doña Isabel Freire, aunque interesante en sí, no añade nada a nuestro entendimiento del poema como tal poema. Al expresar su tema en términos de discordia en la naturaleza, Garcilaso nos comunica, no un dolor personal, sino la tristeza inherente a la vida; y a esta tristeza universal se le concede un ámbito más amplio en la canción de Nemoroso, al mostrarla carcomiendo el corazón mismo de la dicha humana.

El amor de Nemoroso fue correspondido y, por lo tanto, el sentido de la vida tuvo su cumplimiento: las dos incivildades se fundieron en el universo

cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores.

(283-284)

Esta dicha está expresada como la comunión con la belleza natural, y las imágenes expresan la idea de unión y el sentimiento de paz: los árboles que miran su propio reflejo en el agua; la sombra del prado que refresca el ardor; el suelo que acepta, como si fuera semilla, el canto de los pájaros; los árboles que admitten la caricia de la hiedra por su seno; todo esto es el escenario del amor humano:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles camina,
torciendo el paso por su verde seno;
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.

(239-252)

Pero aunque Nemoroso alcance la unión total con la naturaleza, el destino que le aguarda es el mismo que ha correspondido a Salicio. Porque la naturaleza es imperfecta: tanto tiene noche como día, y la sombra nocturna trae miedos y aprensiones:

Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo se levanta
la negra oscuridad que el mundo cubre,

de do viene el temor que nos espanta,
y la medrosa forma en que se ofrece
aquella que la noche nos encubre [...]

(310-315)

La noche es el aviso que da la naturaleza de su propia imperfección, el presagio de la muerte irremediable:

tal es la tenebrosa
noche de tu partir, en que he quedado
de sombra y de temor atormentado.

(318-320)

Esta tristeza está expresada de nuevo mediante imágenes naturales. La armonía de la comunión con la naturaleza ha sido destruida:

Después que nos dejaste, nunca paces
en hartura el ganado ya, ni acude
el campo al labrador con mano llena.

(296-298)

Porque la naturaleza es imperfecta no sólo por poseer la noche, sino también por tener malas hierbas y espigas.

No hay bien que en mal no se convierta y mude:
la mala hierba al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos producía
flores con que solía
quitar: en sólo vellas mil enojos,
produce agora en cambio estos abrojos,
ya de rigor de espigas intratable.

(299-307)

La propia naturaleza punza, rasga y ahoga la felicidad humana que ella misma ha colmado. No hay huida del dolor de la vida:

No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.

(349-351)

No hay huida, salvo en la esperanza de que más allá de este mundo hay un lugar donde la belleza es inmortal e imperecedera,

por no ver hecha tierra tal belleza.

(385)

El amor no está ligado a la materia; se alza triunfante de esperanza sobre la imperfección de la naturaleza, creándola de nuevo en una forma, por imperecedera, perfecta:

contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descansen y siempre pueda ver
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte.

(401-407)

La Égloga I desarrolla, por lo tanto, un asunto coherente por medio de correspondientes imágenes. Deducir de la poesía de Garcilaso, como ciertos críticos han hecho a veces, el tipo de paisaje más acorde con él, no tiene interés para su arte. Sus «paisajes» no son, esencialmente,

ni «idealizados» ni «reales y localizados»⁴; son imágenes poéticas que expresan la idea, dando sensibilidad y claridad al sentimiento. Y pensamiento y sentimiento mueven se en la esfera del neoplatonismo renacentista, en el escenario de una naturaleza conforme a la ley natural del amor, dañada por la violación de ésta y viciada por sus propias limitaciones. Dirigiéndose al amor, Castiglione había escrito⁵: «Tú pones paz y concordia en los elementos, mueves la naturaleza a producir, y convidas a la sucesión de la vida lo que nace. Tú las cosas apartadas vuelves en uno: a las imperfectas das la perfección, a las diferentes la semejanza, a las enemigas la amistad, a la tierra los frutos, al mar la bonanza y al cielo la luz que da vida.» La naturaleza de Garcilaso, en esta égloga, existe en este plano «filosófico».

4. Cf. Margot Arce Blanco, *op. cit.*, págs. 110-111.

5. *Ib.* IV, cap. VII. Cito por la traducción de Boscón.

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Director: JAIME BENÍTEZ



Año I - Núm. 2

Abril - junio 1953

L A T O . R R E
allá, vueltas y vueltas; esto —se confesó a sí mismo el emperador filósofo Marco Aurelio— es el ritmo monótono y sin significado del Universo. Un hombre de inteligencia media que haya llegado a los cuarenta años, habrá experimentado ya cuanto en el mundo ha sido, es, y será”.

Esta desilusionada minoría greco-romana dominante estaba, en efecto, sufriendo de la misma hambre espiritual que la mayoría de la humanidad contemporánea suya, pero las nuevas religiones que se ofrecían a todos los hombres y mujeres sin distinción de personas, se le hubieran atragantado en la garganta al filósofo si el misionero no le hubiera endulzado la extraña píldora; y así, para poder cumplir su última y más dura tarea de convertir un público pagano de caparazón muerto y educación griega, las nuevas religiones se disfrazaron con trajes griegos. Todos ellos, desde el Budismo hasta el Cristianismo, se presentaron a los ojos de todos en un estilo de arte griego; y más tarde, el Cristianismo dió el paso para presentarse intelectualmente en términos de filosofía griega.

Este, pues, fué el último capítulo en la historia del encuentro del mundo con los griegos y romanos. Después que los griegos y romanos hubieron conquistado al mundo por la fuerza de las armas, el mundo hizo cautivos a sus conquistadores, convirtiéndolos a nuevas religiones que dirigían su mensaje a todas las almas humanas sin discriminar entre gobernantes y gobernados o entre griegos, orientales y bárbaros. En la historia incompleta del encuentro entre el mundo y el Occidente, ¿se va a escribir un desenlace histórico que tenga parecido con éste de la historia greco-romano? No podemos decirlo, puesto que no podemos predecir el futuro. Sólo vemos que lo que ya ha pasado una vez en otra fase histórica, acaso sea, por lo menos, una de las posibilidades que se presentan ante nosotros.

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO

Por MARCOT ARCE *

La poesía de Garcilaso ha logrado su más depurado lirismo en las trémulas estancias de la Égloga Primera. Todos los críticos convienen en su hermosura; unánimemente le dan la primacía sobre el resto de la obra garcilasca. Si en la Égloga Tercera admiramos la primorosa perfección de forma y plasticidad, la Primera excede a todas en la difícil conjunción del sentimiento más genuino con la más rigurosa maestría técnica. Garcilaso suelta allí “ya rienda a su dolor”, pero, hábil jinete, sabe recogerla a tiempo con mano firme. Ningún momento más clásico que éste; no el impecable, falso clasicismo de frialdad marmórea, sino un ardor sosegado, un equilibrio delicadísimo entre abandono y ley. El poeta se detiene al borde mismo de la romántica para cantar su tierna elegía con dulce son que el curso al agua enfrena. Y el temblor de su emoción se agita en un ritmo de palabras precisas que envuelve la lúcida atmósfera del ensueño pastoril. Desentrañar la belleza de este poemita nos daría la cifra del arte de Garcilaso; pero la empresa rebasa nuestros méritos. Bástenos un sencillo comentario: el deleite de releer, reviviéndolo, el dulce llanear de Salicio y Nemoroso.

* Margot Arce de Vázquez es una de las más destacadas figuras intelectuales de Puerto Rico. Profesora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad, reúne al dominio de las técnicas filológicas un depurado gusto y sentido crítico.

LO PARTICULAR HISTÓRICO

La égloga Primera es un poema de amor: glosa el desdén de Calatea y la muerte de Elisa, figuraciones ambas de doña Isabel Freyre, amada del poeta. Los críticos la sitúan en el año de 1534, poco después de la muerte de la dama. El casamiento de doña Isabel en 1529, el destierro de Garcilaso en Nápoles, la ausencia y la reflexión habrían calmado, dulcificándolos, los arrebatos del deseo y la acritud de la renuncia. La muerte de la amada, sobrevenida antes de tiempo, en aquel duro trance de Lucina,¹ debió conmover profundamente la conciencia del amante y soltar la vena secreta, largamente dominada, de su dolor. El canto de Nemoroso contiene una lamentación dicha con tal sinceridad de acento que puede pensársela muy próxima a aquel suceso.

Navarro Tomás supone la posibilidad de una visita de Garcilaso a la tumba de doña Isabel en Toledo, durante su último viaje a España, en agosto de 1534.² Rafael Lapesa, al tratar de fijar la cronología de las obras del poeta, cree que la *Égloga* fué escrita entre 1534 y 1535, en Italia, o acaso a orillas del Tajo, precisamente durante la visita referida.³

Pero el canto de Salicio, que inicia el poema, comenta el casamiento de doña Isabel con "un hombre fuera de su condición". Entwistle ha deducido de esto que la égloga fué compuesta a trozos y en fechas diferentes.⁴ Lapesa defiende con acierto la unidad de composición: "La memoria del pasado y la hiriente actualidad se complementan y complementan en un proceso de sublimación no interrumpida; arrancando del *¡Oh más dura que mármol a mis quejas!*, el sentimiento se purifica y espiritualiza progresivamente hasta culminar

¹ Doña Isabel murió a consecuencias del parto de su tercer hijo.
² Prólogo de las *Obras* de Garcilaso, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pág. XXXVII. (Utilizo esta edición para todas las citas del texto).
³ *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948, págs. 187-188.
⁴ "The Loves of Garcilaso", *Hispania*, 1930, XIII, 380-388; "La Date de la Égloga Primera de Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, 1930, XXXII, 254-256.

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO

en la melancólica esperanza con que sueña Nemoroso el amor entre los bienaventurados. La uniformidad de la maestría estilística garantiza la continuidad del proceso creador".⁵

También podría garantizarse desde el punto de vista psicológico: la sacudida emocional que produce a Garcilaso la muerte de su amada provoca la evocación de la totalidad de la experiencia amorosa. El artificio de los dos pastores, que recuerdan sucesos diferentes desplazados en el tiempo, permite discernir la diferencia tonal de cada uno de los momentos de la evocación y liberamente revivir la calidad y el matiz diversos de la emoción con que cada uno fué vivido y sentido. Pero, en realidad, se trata de un soliloquio único en que Garcilaso recuenta su amor y se purifica en una catarsis semejante a la de la tragedia. Aunque la analogía con la estructura de *Il canzoniere* se nos impone — Salicio canta *in vita*, Nemoroso *in morte* — estamos lejos de la lenta introspección de Petrarca, de aquel desmenuzamiento moroso de la intimidad sentimental en que cada momento cobra validez absoluta, queda aislado y sometido al *tempo* ideal del soneto. Garcilaso recorre en un solo poema todo el camino: el despecho y la ternura, la conciencia de culpa y la renuncia, el desaliento y la esperanza, la vida y la muerte. Su memoria abarca todo el proceso en su fluente continuidad; va operando sobre multitud de minuciosos recuerdos, pero escoge los más punzantes, los decisivos. No parece tener el hábito del auto-análisis; es menos intelectual que Petrarca y diríamos, si se nos permite, que menos soberbio. *Escribe dejando ora la espada, ora la pluma*, en esos breves y densos instantes — como el de la *Elegía Segunda* — en que el ocio le permite un rápido examen de conciencia que descargue su corazón; momentos de abandono y de inmediato repliegue en una creciente voluntad de silencio:

[no es necesario ahora hablar más sin provecho.

⁵ *Op. cit.*, pág. 126.

LA COMPOSICIÓN

a. Estructura

El poema consta de dos partes, la dedicatoria y la égloga propiamente dicha. Su extensión es breve—cuatrocientos veintinueve versos repartidos en treinta estancias iguales—y su estructura se ajusta al esquema siguiente:

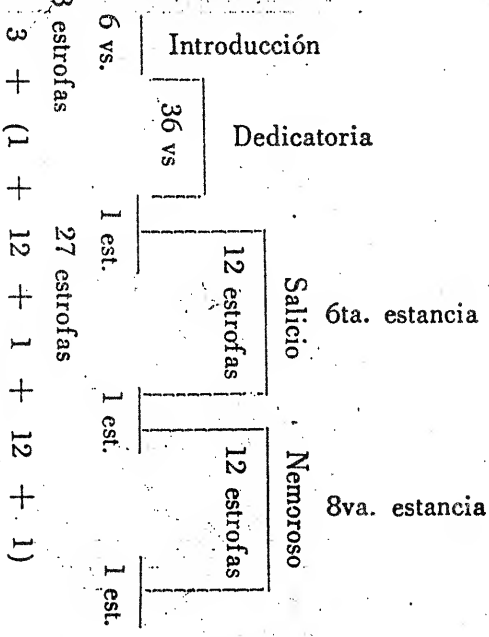
- I. *Dedicatoria* — 3 estrofas — vs. 1-42 = 42 vs.
 - A. *Introducción* vs. 1-6 = 6 vs.
(tema, género, personajes, tono)
 - B. *Ofrecimiento* vs. 7-42 = 36 vs.
 1. Apóstrofe a don Pedro de Toledo vs. 7-20 = 14 vs.
 2. Promesa de cantar sus obras vs. 21-28 = 8 vs.
 3. Ofrecimiento de la égloga vs. 29-42 = 14 vs.
- II. *Égloga* — 27 estrofas vs. 43-421 = 379 vs.
 - a. Amanecer — Presentación de Salicio 1 estrofa — vs. 43-56 = 14 vs.
 - b. *Lamentación de Salicio* — Desdén de Calatea 12 estrofas — vs. 57-224 = 168 vs.
 - c. Compasión de la Naturaleza — Presentación de Nemoroso — Invocación a las Musas 1 estrofa — vs. 225-238 = 14 vs.
 - d. *Lamentación de Nemoroso* — Muerte de Elisa 12 estrofas — vs. 239-407 = 169 vs.
 - e. Atardecer — Salida de escena 1 estrofa — vs. 408-421 = 14 vs.

Dentro de esta estructura, las tres estrofas de la *dedicatoria* podrían suprimirse sin menoscabo de la integridad del poema. La verdadera égloga está constituida por la segunda parte de veintisiete estrofas: dos núcleos centrales extensos—las lamentaciones respectivas de Salicio y Nemoroso—, cada uno de doce estrofas, separados y encuadrados por una estrofa que encabeza la égloga, otra que separa los dos cantos y una tercera estrofa al final, como remate.

4

rosos—, cada uno de doce estrofas, separados y encuadrados por una estrofa que encabeza la égloga, otra que separa los dos cantos y una tercera estrofa al final, como remate.

Perfecta simetría y proporción equilibran las divisiones del conjunto. La proporción se apoya en agrupaciones a base de la multiplicación de un núcleo de tres estrofas: tres estrofas iniciales de la *dedicatoria*, 27 estrofas (9 x 3) de la *égloga* distribuidas en dos cantos de doce estrofas (4 x 3) cada uno, y tres estrofas aisladas que los enmarcan y separan. La proporción se mantiene aún en otros detalles: la *dedicatoria* consta de dos partes, la *introducción* de seis versos (2 x 3) y el *ofrecimiento* de treinta y seis (12 x 3). Estos treinta y seis versos a su vez se subagrupan en tres divisiones lógicas de catorce, ocho y catorce versos respectivamente. Una gráfica nos daría la imagen exacta de esta clara arquitectura, cuyos rasgos principales son un orden estricto, la simetría de las partes, el equilibrio de sus proporciones, la gradación ascendente de la intensidad.



Los dos cantos centrales tienen la misma extensión y un des-

L A T O R O R R E

arrollo temático paralelo según veremos después; están dispuestos entre tres intervalos de igual duración y contenido semejante. Esas tres estrofas son el contrapunto de las tres estrofas iniciales de la *dedicatoria*. El movimiento general del poema describe una curva progresivamente ascendente en sentido de intensidad emocional, que alcanza sus cimas más altas en la estrofa *Gia* del *canto de Salicio* y en la 8^{va}. del *canto de Nemoroso*.

b. La forma métrica

La *Égloga* está escrita en estancias según el paradigma A11-B11-C11-B11-A11-C11-c7-d7/E11-F11-F11-c7-F11, a imitación de la *Canzone* V de Petrarca.

Hay una variante en la segunda estrofa del *Canto de Nemoroso*; el paradigma exigiría un endecasílabo en lugar del heptasílabo *más conveniente suerte* (vs. 263). Otra variante se da en la estrofa tercera del mismo canto: la estancia tiene allí quince versos en lugar de los catorce que impondría el modelo, lo que obliga a un cambio en la combinación de rimas a partir del verso duodécimo (vs. 278 a 281): A11-B11-C11-B11-A11-C11-c7-d7/E11-F11-F11-c7-F11). Los dos casos aparecen en momentos de gran emoción: el primero cuando Nemoroso se queja del destino mortal de Elisa, *antes de tiempo dada a los agudos filos de la muerte*, y protesta, con reflexiva amargura, de haberla sobrevivido; el segundo, cuando, terminada la evocación de la cálida y gentil belleza de la amada contesta patéticamente a sus propias preguntas que ya reposa en la fría, desierta y dura tierra. A estas leves alteraciones que rompen ocasionalmente la rigidez del molde, hay que añadir la frecuencia de los *enjambements* que contribuyen a dar fluidez al verso y a evitar los efectos de isocronía rítmica y de rima. (Véanse: vs. 169-170; 170-171; 173-174; 194-195; 205-206; 254-255; 302-303; 318-319; 322-323; 332-333; 349-350; 364-365). En la *dedicatoria*, el tema de la primera estrofa no queda completo hasta la segunda; lo mismo ocurre con las estrofas 7 y 8, 10 y 11 del

LA ÉCLOGA PRIMERA DE GARCILASO

canto de Nemoroso. En estos casos, la estrofa deja de ser una unidad lógica y se prolonga hasta la siguiente. Se logra el mismo efecto de fluidez de los *enjambements* y del ritmo suelto de la prosa. En todos estos casos el sentimiento desborda la forma y se manifiesta con expresiva libertad.

c. Dramatismo leve

El poema no presenta los acusados rasgos dramáticos de la *Égloga II*. No hay trama; estrictamente no se puede decir que haya acción. Aunque los dos pastores coinciden en escena y juntos la abandonan, no se comunican entre sí ni dialogan. Sus dos cantos parecen soliloquios que no presuponen ni interlocutor ni auditorio. El verdadero interlocutor —Galatea, Elisa— está ausente. Por medio del apóstrofe se evoca su presencia y se le comunican las dolorosas y solitarias reflexiones del amante.

La crítica ha establecido ya fuera de toda duda que tanto Salicio como Nemoroso representan a Garcilaso. Insistimos en que se trata de un soliloquio único que repasa la totalidad de la experiencia amorosa y que el desdoblamiento en dos pastores y dos cantos responde a la necesidad de aislar artísticamente —de individualizar— la vivencia de dos sucesos decisivos para la vida sentimental. Expresa también la lucha —la contradicción— que se libra en el alma del poeta.

Hay un escenario bien descrito y en acuerdo con las emociones de los protagonistas: un prado entre cumbras, altos árboles, un agua clara con sonido. En este espacio cerrado y quieto discurren los lamentos de los pastores, la "acción" —pura acción interior— del drama. El *canto de Salicio* comienza con la salida del sol; el de *Nemoroso* termina al caer la tarde; se mantienen las unidades de tiempo y lugar. La estrofa final describe, con dramáticos contrastes de color, luz y sombra, la salida de escena de los pastores. Cae el telón lentamente; el escenario se puebla de rápidas sombras; Salicio y Nemoroso se alejan paso a paso con sus rebaños;

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que sólo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar el sol bordadas de oro,
no vieran que era ya pasado el día.

) *atavallas*

La sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol de luz escaso, ←
su ganado llevando
se fueron recogiendo paso a paso.

vs. 408-421

d. *El fondo idílico-pastoril*

Al terminar la égloga, Garcilaso insiste en rodear su canto de una atmósfera ideal. Salicio y Nemoroso se levantan como si acabaran de despertar de un sueño. Para el lector, las quejas que acaba de oír se pierden en una lejanía vaga despojadas de dramatismo y actualidad como si la corriente de las horas quedara suspensión para eternizarlas. Ya en los versos iniciales del poema se había sugerido esta quietud irreal, niebla de ensueño que envuelve los actos y las palabras:

cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

vs. 3-6

Garcilaso se dispone así a evocar experiencias del pasado ya tamizadas por el recuerdo. Se vale del artificio pastoril — pastores que cantan, paisaje arcádico, utopismo — para en-

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO

mascarar su personalidad, para objetivar su dolor y purificarlo. Su reserva encuentra expresión adecuada en un género literario convencional muy en armonía con su innata elegancia y mesura. Aparte de esa natural inclinación a la paquedad expresiva, a la sinceridad limitada por el refinamiento, razones morales y razones artísticas lo llevan a adoptar el disfraz pastoril — doble disfraz, puesto que, al escribir églogas sigue una moda de su tiempo y aparenta cantar lo que los demás y no lo estrictamente subjetivo. Así puede decirse que los críticos hayan discrepado hasta hoy sobre la identidad de algunos de sus personajes.

Un sedante paisaje diurno, pastores, dulces quejas de amor, recuerdos virgilianos, ligeras alusiones mitológicas: he aquí el marco que aísla el despecho de Salicio y la viril nostalgia de Nemoroso. Con melancólica esperanza el poeta sueña la perfección de un lugar inmutable y una dicha salvada para siempre de la angustia temporal, de la mutabilidad de las pasiones. Para su idealismo ningún fondo más armonioso que esta vida y este paisaje arquetípicos traspassados de resonancias platónicas. Al mismo tiempo, la forma pastoril le permite un lirismo objetivado, aunque intenso, en que el temblor de la emoción se sujeta, sossegándose, al reiterado mandato de Salicio:

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

e. *Lo elegíaco*

La *Égloga Primera* es una de las más hermosas elegías de nuestra lengua. No es su belleza la grave y reflexiva de las *Coplas* de Jorge Manrique; más personal, Garcilaso canta su dolor con emoción intensa y apenas lo enlaza a fugaces consideraciones sobre la muerte y la caducidad de lo humano. Desde el punto de vista literario convencional, se ajusta al género de la elegía pastoril amorosa tal y como se había venido cultivar to desde Teócrito hasta Sanazaro. La actitud

del poeta es subjetiva y, en este sentido, moderna: inmersión en la conciencia personal para revelarnos la radical intimidad del sentimiento y darnos el exacto valor que se adscribe a la belleza, la lealtad y la vida de la amada. Salicio y Nemoroso representan a Garcilaso y lamentan aquellos hechos culminantes de su experiencia afectiva. De ese modo se rehuye la expresión directa y la materia sentimental adopta las formas convencionales de lo pastoril. En realidad, hay dos elegías que corresponden respectivamente a los cantos de los dos pastores. Cada una de ellas tiene su propio tema y su propia tonalidad lírica. Garcilaso pasa de la amargura del amor propio herido y del dolor por la pérdida definitiva de la mujer, a la consideración breve, más sugerida que expresa, de la arbitrariedad y caducidad de lo terreno. Así, por momentos, el tréno se transforma en meditación y el dolor particular se dilata hasta términos universales:

que el más seguro tema con recelo
perder lo que estuviere poseyendo.

vs. 151-152

Nó hay bien que en mal no se convierta y muere.

~~vs. 278~~

299

¡O tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!

vs. 260-262

donde descansen y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte.

vs. 405-407

Percibimos el contraste entre lo eterno y lo temporal, la exaltación de valores absolutos. Al final de cada canto—como

eco del mito de la muerte y resurrección de Adonis—hay una nota de consuelo: la renuncia generosa en Salicio; en Nemoroso, la esperanza de la unión en el más allá.

Un paisaje ideal de tranquila belleza—según el modelo impuesto por *La Arcadia*—sirve de fondo a la elegía. Los dos pastores le confían sus dolores. Piedraz, fieras, árboles y aves se compadecen y lloran con el amante. El llanto del poeta les produce la misma conmoción que la lira de Orfeo. Su compasión contrasta con la dureza de Galatea; su perfecto orden y armonía destaca la inconstancia femenina y el inexorable capricho de la muerte.

Salicio y Nemoroso dan a este escenario de sus amores profundo valor. Al evocar el pasado feliz, el paisaje se reviste de hermosa paradisiaca; el dolor de hoy lo hace ideal y lejano. Cuando al final del canto de Nemoroso, el pastor aspira a la perfecta dicha en el paraíso celeste, concibe ese paraíso con la misma sensual belleza del prado, de los "valles floridos y sombríos", del agua clara y rumorosa:

y en la tercera rueda
contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descansen y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

vs. 400-407

Los cantos de Salicio y Nemoroso contienen las partes convencionales de la elegía aunque en orden arbitrario: consideraciones sobre la muerte o la mutabilidad de lo humano; el *tibi sumi*; alabanza de la belleza física de la amada; *lamentos del amante*; *consolación filosófica*, al final. La *invocación* a las musas ocurre en la estrofa dieciséis que precede inmediatamente al canto de Nemoroso. Estilo y tono se ajustan también a la convención elegíaca: tono melancólico, dolor

templado por la mediación en lo deleznable de este mundo; técnica evocativa por contraste o por preguntas retóricas, recato, brevedad y unidad impuestas por el punto de vista del sujeto.

DETALLES

I. Dedicatoria

a. Introducción

Seis dulces endecasilabos sirven de introducción al poema. Anuncian el tema de la égloga, los personajes que intervendrán en la acción, el género y el tono: amores de Salicio y Nemoroso, elegía pastoril, tierna añoranza. También nos sumergen en un ambiente ideal, estático, agradable. Las ovejas, personificadas—desoyendo su natural instinto—, dejan de pastar para escuchar con atención el sabroso canto. Automáticamente quedamos fuera del tiempo y del espacio inmersos en la irrealidad de un paisaje sonado. Garcilaso indica además el proceso de su arte: *he de contar, sus quejas imitando* (v. 3). La voluntad de objetivación se manifiesta desde este momento. El poeta es un mero narrador o trasmisor que imita—según la concepción renacentista del arte—las quejas de los pastores. Su personalidad queda así distanciada del objeto poético, disfrazada bajo las figuras de Salicio y Nemoroso y capaz de impartir a su emoción y a su palabra moderación y reserva. Difícilmente hallaríamos en nuestra lengua dulzura semejante a la del primer verso: *el dulce lamentar de dos pastores*, ni gracia poética comparable a la del sexto: *de pacer olvidadas, escuchando*. El gerundio *escuchando*, al significar una acción prolongada en el tiempo, refuerza la impresión de quietud y atemporalidad que suscita el pasaje.

b. Ofrecimiento

Garcilaso dedica la Égloga a don Pedro de Toledo, marqués de Villafraña, virrey de Nápoles, bajo cuya protección

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO
y amistad y a cuyo servicio pasó los años de su destierro en Italia. Los primeros catorce versos del *ofrecimiento* se dirigen a don Pedro elogiando sus cualidades de hombre de estado, de guerrero y de cazador; los ocho versos siguientes formulan la *promesa* de cantar su fama y sus virtudes en cuanto el poeta disponga de un rato de descanso; entretanto, en los catorce versos últimos, le ofrece la *Égloga Primera: escucha tú el cantar de mis pastores*.

El poeta se siente en deuda con su amigo y quiere excusarse por la dedicación de un poema pastoril y no de un epicéδιο. Sus palabras descubren cierta melancólica añoranza de una vida más apacible, del *ocio ya perdido* que dedicaría a la poesía, o a cumplir los gustosos deberes de la amistad. Recuerda este pasaje otro parecido de la *dedicatoria* de la *Égloga Tercera*:

Entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hay quien su furor contraste,
hurte del tiempo aquesta breve suma,
tomando, ora la espada, ora la pluma.

Egl. III, vs. 37-40

La gratitud de Garcilaso hacia el Virrey era sincera, su amistad leal. La exageración cortesana de su elogio se apoya en motivaciones realmente sentidas; no es hipócrita ni aduladora. En otras obras que dedica a sus amigos repite estas expresiones que nacen del calor de un sentimiento genuino y generoso. Bástele al lector compararlas con las de *Cóngora* en las dedicatorias respectivas de la *Fábula de Polifemo y Calatea* y las *Soledades*—que imitan la que comentamos—para medir la distancia que separa la gratitud verdadera de la lisonja.

El elogio describe a don Pedro de Toledo como el cortesano, tipo humano ideal del Renacimiento, varón excelente por sus obras y fama. En un arranque de modestia y de cortesía, Garcilaso se compara a sí mismo con la humilde hiedra que crece a la sombra de este laurel victorioso. Al

L A T O R R E
 vocativo inicial con que se dirige al Virrey, siguen tres frases paralelas encabezadas por *agora* estás que lo evocan entregado a sus variadas ocupaciones. Las dos primeras estampas, a cámara detenida, dibujan la figura del gobernante reflexivo, del guerrero resplandeciente, imagen terrena de Marte mismo; la última, acelerada, nos muestra al cazador infatigable en la batida. Una imagen y un adjetivo de sorprendente precisión describen la fogsidad del jinete: un verso prodigioso, no exento de patetismo, la inútil huída de los ciervos:

andés a caña el monte fatigando
 en ardiente jinete, que apresura
 el curso tras los ciervos temerosos,
 que en vano su morir van dilatando.

vs. 17-20

X II. La Égloga

A. Amanecer. Presentación de Salicio

La verdadera égloga comienza con una estancia que precede al *Canto de Salicio*. No sitúa en el tiempo, en el espacio y dentro de una testitura sentimental. Amanece, los encendidos rayos del sol iluminan la cima de los montes; "un agua clara con sonido atraviesa el fresco y verde prado". Al pie de un alta haya, canta Salicio al son del agua que corre. Su lamento se destaca sobre este fondo de serena belleza. Pero no disuena, se acopla deliberadamente al rumor del agua. Las quejas que acuden a sus labios discurren con la tranquilidad del razonamiento; sus lágrimas brotan "sin duelo" con la fácil fluidez de la corriente.

Para describir el paisaje escoge Garcilaso tres o cuatro elementos naturales que destaca con nitidez: sol, ciñbres, árboles y agua, y nos comunica exactas impresiones visuales, auditivas y táctiles. Sus adjetivos nombran las esencias de

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO
 los objetos y están dispuestos en la frase para producir bellos contrastes del ritmo. El movimiento del verso 47 se aquieta y dilata mediante la posposición de los adjetivos; los epítetos del endecasílabo siguiente sugieren, por la viveza rítmica que imprimen al verso, el ágil curso del arroyo:

por donde un agua clara, con soniu
 atravesaba el fresco y verde prado.

vs. 47-48

Dos heptasílabos paralelos, en imperfecto de acción continuada, describen plásticamente el acuerdo entre el fluir del agua y el del canto de Salicio, y desembocan en la mansa cadencia de un endecasílabo aterciopelado:

él, con canto acordado
 al rumor que sonaba
 del agua que pasaba
 se quejaba tan dulce y blandamente
 como si no estuviera de allí ausente
 la que de su dolor culpa tenía;

vs. 49-54

La estancia se enlaza por su contenido y por su tono con los seis versos iniciales del poema, aunque la separe de ellos el paréntesis casi heroico de la dedicatoria. Salicio canta en la mañana; la causa de su dolor podría ser superada por la mudable condición de Calatea.

B. Lamentación de Salicio

El matrimonio de doña Isabel Freyre con un hombre "fuera de su condición" inspira a Garcilaso el *cantar de Salicio*. El mismo asunto está tratado muy brevemente, con el conceptismo peculiar de la poesía de los cancioneros del siglo XV, en la canción en versos castellanos *Culpa debe ser*

quereros.⁶ En labios de Salicio alcanza mayor elaboración y densidad poética.

Dos temas se entretajan en la lamentación del pastor: la dureza de Galatea y su traición. A estos dos temas corresponden los dos sentimientos que modulan el canto: el amor propio herido, los celos. Salicio se dirige a Galatea en un sostenido apóstrofe preñado de reproches por su inconstancia y va describiendo minuciosamente, con sutiles matices, el estado de ánimo en que se encuentra.

Doce estrofas componen la elegía. Las cinco primeras (vs. 57-126) enuncian el tema del desdén y expresan la vergüenza y el dolor del desaire. La estrofa undécima (vs. 197-210) repite el tema para oponer a la señora dureza de Galatea la compasión de la naturaleza. Desde la estancia sexta a la décima (vs. 127-196) —otras cinco estrofas—, se habla de la traición con el acre lenguaje de los celos; en la última (vs. 211-224), éstos se resuelven en amarga renuncia al objeto amado y al lugar de la breve dicha.

La composición del canto se ajusta constantemente a una serie de oposiciones simétricas entre las seis estrofas primeras y las seis últimas: contrastes en el desarrollo temático, en el movimiento lírico de crescendo-decrescendo y en la visión del paisaje. En la estrofa tercera (vs. 85-98) el pastor, en su angustia, acude a la Divinidad para preguntarle por qué la culpable dureza de Galatea *no recibe del cielo algún castigo*; en la décima (vs. 183-196), sus celos interrogan directamente a la pastora demandándole por qué, sin merecerlo, lo aborrece y desconoce. Las estrofas cuarta y quinta (vs. 99-126) evocan los presagios que le anunciaron la traición: la voz de la *corneta sinistra*, la desviación del curso del agua cuando en sueños llevaba a *beber en el Tajo su ganado*. Las estrofas novena y décima (vs. 169-196) confirman los presentimientos. A pesar de sus dones personales, de su canto como el del mantuario Tíuro, Galatea ha preferido al indigno rival: a pesar de sus riquezas —sus ovejas sin cuento trashuman de la sierra de Cuenca a la Extremadura— tiene que exclamar desalentado:

⁶ Véase edición La Lectura, Madrid, 1936, págs. 243-244.

Mas, ¡qué vale el tener si deritiéndome
estoy en llanto eterno!

vs. 194-195

El cantar presenta las partes convencionales de la elegía: la lamentación que ocupa las cinco estrofas primeras; el *ubi sunt* —transformado en este caso en *¿de quién?, ¿a quién?, ¿por quién?* y evocación al propio tiempo de la belleza de la pastora, que se encuentra en la estrofa sexta; las consideraciones sobre la arbitrariedad e inseguridad de los bienes terrenos y sobre la vanidad de la riqueza y de la hermosura que cubren las estrofas séptima a décima, y en la estrofa final, la *consolación filosófica*.

Con las primeras palabras de Salicio, comienza un movimiento de intensidad lírica ascendente que culmina en la estrofa sexta —la misma que inicia el tema de los celos—, descende poco a poco hasta el remanso de la undécima y desemboca serenamente en el anticlímax de la estancia final, la de renuncia y desaliento. La estrofa sexta, centro material de la lamentación y climax lírico, no sólo inicia el segundo tema, también prorrumpe en una serie de apasionadas preguntas sobre la identidad del rival, nuevo poseedor de la preciosa belleza de Galatea. A este movimiento interrogatorio sigue inmediatamente una serie de reflexiones sobre las insólitas consecuencias de la traición. El pastor se compara con el rival y se halla superior; la comprobación de que Galatea no ha sabido conocerlo ni estimarlo provoca su desaliento.

El lirismo emerge de un fondo de constantes alusiones a la naturaleza. Cuatro estrofas contrapuestas simétricamente a lo largo del canto, la segunda y la undécima, la cuarta y la última, tratan de la relación entre el hombre y el paisaje. En la segunda (vs. 71-84), Salicio se entrega al dolor mientras los hombres y la naturaleza siguen imperturbables su costumbre cotidiana; en la undécima la dureza de Galatea se opone a la general compasión de los seres; en la cuarta, (vs. 99-112) el pastor evoca su deleite en el paisaje que fue escenario de sus amores; en la última (vs. 211-224), traicio-

L A T O R R E

nado, lo abandona a su rival. El paisaje desempeña así una función importante dentro de la estructura de este canto. Pone de relieve el contraste entre la armonía de la naturaleza y las disonancias del dolor y la pasión; opone la dicha de ayer a la amargura del presente; registra las variaciones del sentimiento sobre todo en cuanto éste afecta a la actitud del sujeto hacia el mundo objetivo. El tema de la armonía natural y de su superioridad sobre la esfera de lo psicológico —del *pathos*— está implícito en el tratamiento del paisaje. El dolor y la pasión rompen la armonía; la traición de Galatea hace posible lo difícil, la unión de lo discorde; siembra para siempre la duda y el temor.

¿Qué no se esperará de aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto?
O ¿qué discordia no será juntaada?
y juntamente ¿qué tendrá por cierto,
y qué de hoy más no temerá el amante
siendo a todo materia por ti dada?

vs. 141-146

Por otra parte, el paisaje no tiene para el sujeto valor propio, sino aquel valor que se le adscribe en relación con el estado psicológico. Con Galatea presente y amante, el paisaje será estimado y gozado:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte *me agrada*;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera *desceba*;

vs. 99-104

con Galatea ausente e infiel, será abandonado al rival:

Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí una espesura,

48

L A E C L O C A P R I M E R A D E C A R C I L A S O

ves aquí un agua clara,
en otro tiempo cara,
a quien de ti con lágrimas me quejo.
Quizá aquí hallarás, pues yo me dejo,
al que todo mi bien quitarme puede,
que pues el bien le dejo,
no es mucho que el lugar también le quede.

vs. 216-224

Nótese cómo la triple repetición de *por ti* en la estrofa 4a. corresponde con el triple *ves aquí* de la estrofa última. La diferencia denota el distanciamiento del sujeto del mundo exterior. No hay identificación; el sujeto conserva su autonomía. Cuando algunas veces se confía al paisaje y la naturaleza comparte su dolor, la situación podría explicarse como una resonancia de la leyenda de Orfeo. Más que de la *falsicia patética* se trata del mágico poder que se atribuye a la música, o de un recurso para destacar la insensibilidad del hombre —de Galatea en este caso— frente a la armonía cósmica.

Todas las estancias menos la última rematan con el estribillo *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo*, de suerte que en cada una de ellas hay dos *ictus*: la vehemencia del apóstrofe a Galatea en toda la estrofa y el sosegado verso final en que el poeta se vuelve a sí mismo, se encara con sus lágrimas y les ordena que salgan fácilmente. No sería lógico interpretar ese *sin duelo* en su sentido literal pues lo contradicen las apasionadas quejas de Salicio y el tono general del lamento. El poeta quiere desahogarse, dar rienda a su dolor; sabe que el llanto alivia y descansa. Pero quiere al mismo tiempo, por necesidad estética, que sus lágrimas corran apaciblemente retirando la pasión que lo agita. Suprime el estribillo en la estrofa final cuando ya ha logrado superar el despecho y los celos; y en la estrofa séptima, la que expresa con más acritud el dolor por la traición, el estribillo se refuerza con la repetición del mandato en el verso precedente como si el poeta sintiera que el peligro de excederse es mayor en ese momento:

49

Quando tú enajenada
de mi cuidado fuiste,
notable causa diste

y ejemplo a todos cuantos cubre el cielo,
que el más seguro tema con recelo
perder lo que estuviere poseyendo,
*Salid fuera sin duelo,
lágrimas, corriendo.*

vs. 147-154

C. *Compasión de la Naturaleza, presentación de Nemoroso;* *invocación a las musas*

La lamentación de Salicio queda separada de la de Nemoroso por una estancia (vs. 225-238) que ocupa el centro material de la égloga. Al terminar sus quejas, el pastor *suelta una profunda vena de llanto*, la naturaleza, compadecida, lo acompaña con ecos y con trinos de ruiseñores, y el poeta, sintiéndose sin fuerzas para continuar, pide a las musas que digan el cantar de Nemoroso.

La estrofa desempeña una cuádruple función: separa netamente las dos elegías; presenta al segundo pastor; apunta la intensidad lírica de su canto; contiene la convencional invocación a las musas. Al mismo tiempo, se contraponen a la estancia que inicia la égloga. Aunque ambas tienen carácter descriptivo y se refieren a la relación entre los personajes y el paisaje, en la primera (vs. 43-56) Salicio canta acordando sus quejas al suave y rumoroso fluir de las aguas, y el conjunto deja la impresión de una armonía tranquila en que el hombre busca y logra acomodarse racionalmente a la perfección natural. En la segunda (vs. 225-238), como la emoción del pastor se resuelve en lágrimas apasionadas que rompen esta armonía, la naturaleza se ve obligada a restablecerla dentro de una tesitura más fuerte e intensa que pueda comprender el grave sentimiento de Salicio: el monte *retumba y suena con la pesada voz*; Filomena *responde dulcemente al son lloroso*. Volvemos a evocar la leyenda de Orfeo: la natu-

50

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO
raleza, personificada, se anima de compasión por el dolor humano; el hombre proyecta sobre los seres su inimizad y los convierte en imágenes de sí mismo.

La estrofa registra varias impresiones de sonido contrapuestas con metulosa simetría y una admirable eficacia verbal: los suspiros y el llanto de Salicio, el eco, el canto del ruiseñor, la voz de Garcilaso.

Aquí dió fin a su cantar Salicio,
y sospirando en el postrero acento,
soltó de llanto una profunda vena.
Queriendo el monte al grave sentimiento
de aquel dolor en algo ser propicio,
con la pesada voz retumba y suena.
La blanca Filomena, *ocho*
casi como doñida *avisado*
y a compasión movida,
dulcemente responde al son lloroso.
Lo que cantó tras esto Nemoroso
facido vos, Píetides; que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento en lagrimer mi débil canto.

vs. 225-238

Las sensaciones auditivas se distribuyen a intervalos regulares; una diestra selección y combinación de los fonemas evoca sonidos de tono y timbre precisos; entre los primeros seis versos y el resto de la estrofa se establece un contraste que hace visible el paso del tono de la primera lamentación al de la segunda, de los agrios reproches de Salicio a la tierna añoranza de Nemoroso: a la grave resonancia y lentitud de suspiros, llanto y ecos se oponen, los dulces y agudos trinos del ruiseñor y el débil canto del poeta. La invocación a las musas nos descubre—velándola—la identidad de Garcilaso con ambos pastores. En la que se anticipa y tiene expresar el dolor más intenso de su compañero.

51

Las alusiones mitológicas—directas o sugeridas: Eco, Orfeo, Flomene, paradigmas del amor doloroso—van preparando gradualmente la densa atmósfera lírica de la segunda elegía. El llanto de Nemoroso participará al mismo tiempo del desgarrado acento de Flomene y de la mágica armonía con que Orfeo rescata a su amada de los infiernos.

D. Lamentación de Nemoroso

La muerte de doña Isabel Freyre arranca a Garcilaso la tierna *lamentación de Nemoroso*. Los sonetos X y XXV y el borrado de *Nise en la égloga Tercera* (vs. 193-264) se inspiran en el mismo suceso. En labios de Nemoroso, la expresión del dolor es más intensa y de una cristalina hermosura.

Como en el *canto de Salicio*, se entretajan dos temas: la evocación del pasado feliz en contraste con el presente y la soledad del amante; y dos sentimientos: la nostalgia y el dolorido sentir. Nemoroso se dirige sucesivamente a la naturaleza, a Elisa, a la muerte, a Diana, a Elisa en el cielo, como si buscara en vano a quien confiar su dolor. El apóstrofe se interrumpe alguna vez para caer en una reflexión que nos da con delicadísimos detalles la intensidad de su afecto.

La elegía contiene doce estrofas, la misma extensión que el *canto de Salicio*. Las cinco primeras (vs. 234-309) contrastan con amarga nostalgia el ayer feliz y el hoy desventurado; la estrofa *última* (vs. 394-407) repite el tema transformándolo en oposición entre eternidad y temporalidad, en nostalgia del paraíso. Las estrofas *sexta a décima* (vs. 310-379)—otras cinco—describen el desamparo del amante en medio de un mundo hostil y expresan la firmeza de su sentimiento; en la *undécima* (vs. 380-393) Nemoroso reprocha a Diana—a los dioses—su indiferencia.

Se inicia el lamento con algunas *consideraciones* sobre la brevedad de la dicha, la arbitrariedad de la muerte, la corrupción de la belleza y la mutabilidad de los bienes terrenos. Ocupan éstas las cinco estrofas primeras. En la estrofa

tercera, el *ubi sunt* evoca la encantadora y fugaz belleza de Elisa. La *lamentación* del pastor por su muerte y ausencia se extiende desde la estrofa *sexta* hasta la *undécima*, y en la estrofa final halla *consuelo filosófico* en la esperanza del encuentro en la otra vida.

El movimiento lírico, que comienza con las suaves y doloridas confidencias al paisaje de la estrofa *inicial*, va intensificándose con un ritmo variable hasta culminar en los últimos versos de la *octava* en un crescendo lento, agitado e intensísimo. Más rápido, el decreciendo se remansa en la estrofa final, la de esperanza y anhelo del futuro. El centro de la elegía se encuentra en las estrofas *sexta, séptima y octava*. Dos bellísimas alegorías del dolor—la de la *noche* y la del *ruiseñor*—nos describen el estado espiritual del amante. La inestabilidad de su emoción se traduce “en creciente agitación y angustia” hasta el climax de los últimos versos de la estrofa *octava*, en que vida y dolor se identifican y el “dolorido sentir” se acepta y declara como *última* razón de la existencia. Inmediatamente, el llanto sobre las “dulces prendas” aligera la tensión y la viva evocación de la muerte de Elisa arranca al pastor amargos reproches a Diana indiferente. El dolor, la soledad, la hostilidad del mundo y de los dioses no le dejan más salida que morir; en el anticlimax de los *versos finales*, pregunta a Elisa:

¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda
contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

vs. 397-407

La vehemencia de este deseo trasluce su desengaño; el vacío del mundo lo obliga a buscar valores inmutables.

Como en la *lamentación de Salicio*, la descripción y el sentimiento del paisaje sirven de trasfondo y apoyo del lirismo y registran las variaciones de su intensidad y calidad. Hay tres referencias directas distribuidas entre dos intervalos desiguales, el segundo de doble extensión que el primero (Estrofas 1-5-12). La primera, al comienzo de la elegía, coincide con el tema de la evocación del pasado; la segunda, hacia el centro, inicia el tema de la soledad; la tercera, al final, acompaña a los sentimientos de consuelo y esperanza. El primer paisaje y el último tienen idéntica hemisura, pero efímera en aquel, duradera en éste; el segundo refleja el dolor del amante y está revestido de fealdad.

Nemoroso comienza su lamento en la *estrofa primera* con una coincidencia a los seres de la naturaleza. Se dirige a cada uno de ellos —testigos de sus amores— como si, al nombrarlos, recobrara algo de la dicha perdida o hallara consuelo en comunicárselos su dolor. La acogedora belleza del paisaje contrasta con su amargura; no la atenúa, hace más punzantes sus recuerdos; subraya la diferencia entre el hoy y el ayer. El dolor se alza como una barrera entre la intimidad del hombre y las solitaciones del mundo exterior. Los límites entre sujeto y realidad son claramente discernibles.

En la *estrofa quinta*, el dolor por la muerte de Elisa se proyecta sobre el mundo. La tierra se torna inhóspita y estéril. Por un momento, nada existe fuera del sujeto. Las cosas pierden su objetividad y se transforman en espejismos; devuelven al yo su propia imagen. Los límites quedan borrados y el dolor del amante colma el ámbito terreno. He aquí el pasaje en que Garcilaso se acerca más a la sensibilidad romántica. No cabe imaginar soledad más absoluta que la suya. Aborto en su sentimiento, se entrega a describirlo minuciosamente en las *estrofas sexta, séptima y octava*, valiéndose de comparaciones con objetos naturales: la muerte

de su amada lo sume en un estado de confusión, temor y sombras, semejante a las tinieblas de la noche; su dolor se parece al del ruiseñor cuando le roban sus hijuelos. Toda la objetividad se traduce en símbolos de vivencias interiores: tiene un valor anelar; nos da el matiz y la calidad justas de la experiencia psicológica.

En la *estrofa última*, Nemoroso invoca a Elisa en el paraíso. Desea morir para reunirse con ella y habitar en otro llano, otros montes, otros ríos en donde haya certeza, descanso. Turbula posesión del objeto amado. La repelición o insistencia del adjetivo *otro* subraya una distinción de valores: el mundo sensible es irreal, fugaz; en la otra vida se logra lo eterno, la validez absoluta. Sin embargo, esa otra vida se concibe como un lugar de belleza semejante a la del paisaje pastoral. Reminiscencias paganas —cielo de Venus, campos Elíseos— concuerdan más la imagen y la distinguen del estado beatífico de platonicos y cristianos. Nemoroso no desea nada para contemplar la Divinidad o la Belle a su vez, quiere estar a su lado y para siempre, continuar en el ciclo del idilio roto por la muerte. Vuelve a ser clara la distinción entre sujeto y realidad; la recobrada y segura dicha restaurará el descado equilibrio entre el hombre y la naturaleza.

El tratamiento del paisaje pone de relieve cómo la composición de la égloga traza una trayectoria lírica que va desde la memoria del pasado feliz hasta la esperanza de la dicha ultraterrena pasando por la dolorosa actualidad de la muerte de Elisa, centro y climax de la elegía.

También se ejecuta el enlace de las dos elegías mediante la referencia al paisaje. Hacia el final de la *lamentación de Salicio*, la naturaleza se compadece del pastor y lo acompaña tiernamente. *Salicio* evoca, dolido, el prado, la espesura, el agua clara que fueron testigos de su felicidad para abandonarlos en seguida a Galatea y a su nuevo amante. Este tono de resignada pasividad sirve de transición entre los agrios reproches del desprecio y la suave nostalgia del *cento de Nemoroso*; nos prepara para las confidencias al fresco

va - a - ver - (pover)

L A T O T O R R E

prado, a las aguas cristalinas con que éste comienza su la-
mento. Por contraste, al terminarlo, Nemoroso querrá tras-
ladar y retener en el paraíso la apacible belleza del escenario
de sus amores.

E. Alardecer. Salida de escena

Los reproches de Salicio y el dolor de Nemoroso han
durado desde la salida del sol hasta el ocaso. Inmersos en
el ensueño pastoril continuarían sus lamentos si las sombras
no les anunciaran el término del día. La misma impresión
de quietud y atemporalidad de los versos iniciales de la
égloga se prolonga hasta este momento. Mas, de repente,
queda rota por la presencia del fenómeno temporal, por
esta intromisión del tiempo en la intimidad absorta, cambio
de luz que devuelve a los protagonistas la conciencia de la
objetividad.) Ensimismados todavía, *recordando ambos como
de sueños*, recogen sus ovejas y salen de escena. Pasamos de
la inmovilidad lírica a esta leve acción final, y de la luz
del día a las fugaces variaciones cromáticas del alardecer.
El lento caminar va acompañado por rápidos cambios de ilu-
minación y por la fuga del sol tras las cumbres.

La sombra se veía
venir corriendo aprisa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.

vs. 414-421

La transición del ensueño a la vigilia y del reposo al movi-
miento ocurre con la lentitud de un andante; la de la luz a la

LA ÉGLOGA PRIMERA DE CARCILASO

sombra, más rápida, sugiere una caída de telón acompañada
de calculados efectos de luminotecnia.

El poeta ha establecido ciertas correspondencias entre
el contenido de ambos cantos y su localización temporal. Las
ardientes quejas de Salicio, *el encendido fuego en que (se)
quemó, se iluminan con el sol de la mañana:*

Saliendo de las ondas encendido
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio...

vs. 43-45

El llanto de Nemoroso enmudece al sobrevenir la noche.
Sombras y luz son símbolos de estados morales: *sombras*,
imagen de dolor, soledad y muerte; *luz*, cifra de vida y de
felicidad. La muerte de Elisa sume al amante en tinieblas:

Tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que he quedado
de sombra y de temor atormentado,

vs. 318-321

tinieblas que se disiparán en el paraíso cuando vuelva a ver
el desecado sol de (la) clara nisia de la amada. La salida de
escena y la oscuridad sugieren la entrada en la noche del do-
lor y del morir; el nuevo sol alumbrará eternamente la feliz
y definitiva reunión de los amantes. Con este destello de
entrevista esperanza acaba el maravilloso lamento.

F. Detalles

1. Comparación de las dos elegías

CANTAR DE SALICIO

Temas	Curva de intensidad	Relación con la naturaleza	Partes de la elegía	Estrofa
1er. tema: <u>desdén</u>	C r e s c e n d o	Naturaleza indiferente	Lamentación	1
1er. sentimiento <u>despecho</u>				2
				3
				4
				5
2o. tema: <u>tracción</u>	D e c r e s c e n d o	Naturaleza estimada en la dicha	Ubi sunt	6
2o. sentimiento <u>celos</u>				7
				8
				9
				10
Variantes	D e c r e s c e n d o	Compasión de los seres vs. desdén de Galatea (falsicia patética)	Consideraciones filosóficas	11
1er. tema				12
2o. sentimiento				
	antíclimax	Renuncia al lugar de los amores	Consolación filosófica	

1. Comparación de las dos elegías

CANTAR DE NEMOROSO.

Temas	Curva de intensidad	Relación con la naturaleza	Partes de la elegía	Estrofa
1er. tema: <u>pasado vs. presente</u>	C r e s c e n d o	Confidencias a los seres naturales	Ubi sunt	1
1er. sentimiento <u>Nostalgia</u>				2
				3
				4
				5
2o. tema: <u>Soledad del amante</u>	D e c r e s c e n d o	Naturaleza hostil: (falsicia patética)	Consideraciones filosóficas	6
2o. sentimiento <u>Dolorido sentir</u>				7
				8
				9
				10
Variantes	D e c r e s c e n d o	Alegrías del dolor: no me ruiseñor	Lamentación	11
2o. tema				12
1er. sentimiento				
	Antíclimax	Nostalgia del paraíso caído	Consolación filosófica	

2. La expresión del dolor

En los versos iniciales de la égloga, Garcilaso anuncia que contará "el dulce lamentar de dos pastores, sus quejas imitando". Lamentar, quejas nos anticipan que su lirismo se inspirará en el dolor. Todo el poema consiste en un minucioso análisis del sentimiento de frustración presentándolo como estado complejo de ricos y contradictorios matices. El desmenzamiento de la intimidad afectiva, iniciado por Dante y Petrarca, alcanza en el poeta toledano —y sobre todo en esta égloga— gran delicadeza y hondura. Por medio de la objetivación a que obliga el género pastoril, el sujeto se desdobra en distintos personajes-pastores y representa en cada uno de ellos un momento de su vida sentimental: por boca de Salicio hablan el desprecio y los celos; Nemoroso canta el dolor por la muerte de su amada y su amarga soledad.

El arte vigila sobre la materia vital imponiéndole sus normas. La experiencia amorosa no se nos entrega en su actualidad, sino velada y laminada por el recuerdo, rigurosamente conformada por la ideal lejanía pastoril. Las quejas de Salicio son dulces y blandas, razona con Galatea "como si no estuviera de allí ausente"; cada una de las estrofas de su canto remata con el estribillo "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo" que contrapone como freno o regulador de sus ardientes reproches. Las abundantes efusiones de llanto, la vergüenza del desaire, la humillación de verse suplantado por un rival indigno, la sorpresa de la traición que corrobora sus repetidos presentimientos, el desengaño, la exagerada valoración de la amada como razón y finalidad de la vida —que no hay sin ti, el vivir para qué sea—, se expresan con sutil eficacia verbal, con fuerza y pasión. Garcilaso describe bien la exacerbada fantasía, la movilidad anímica del estado de celos y despecho. Al mismo tiempo, pone en boca de Salicio reflexiones sobre la arbitrariedad y mudable condición humana y, al final, la renuncia al objeto de su amor. Este oscilar entre pasión y razón—variante en la esfera de lo personal del gran tema renacentista de cultura frente a naturaleza— se mantiene a lo largo del canto y le imprime su

LA ÉGLOGA PRIMERA DE GARCILASO
lono dialéctico. Salicio lucha con Galatea: libra duro combate en la intimidad de su conciencia, y al cabo, la razón se impone revisitando su acento de suave amargura.

El dolor de Nemoroso, de otra calidad, está más en armonía con la naturaleza de lo elegíaco. Dolor nutrido de recuerdos, de la confrontación del presente con el pasado, de graves consideraciones sobre la corrupción y brevedad de los bienes terrenos y de un hondo sentimiento de soledad. También aquí la expresión alcanza suma finura psicológica. El pastor se siente preso, desterrado en el mundo, solo, desamparado, ciego sin luz en la cárcel tenebrosa. Detesta el vivir; no le atrae la belleza del paisaje; los dioses se le muestran sordos y hostiles; gusta la muerte. Sus lamentos, más templados que los de Salicio, rezuman nostálgica y viril ternura. En algunos momentos, cuando evoca la noche de la muerte de Elisa o cuando considera su prematura desaparición y la destrucción de su belleza, suelta la rienda a (su) dolor, increpa a Diana y a la airada muerte, se queja y afirma que el desigual dolor no sufre modo. Mas este dolor se ha convertido en la razón de ser de su existencia. En la cima lírica de su lamentación nos lo declara con aquellos versos admirables:

No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.
vs. 349-351

Al mismo tiempo, tiene conciencia de que su arrebatado rompe la armonía del cosmos —enojando con importuno llanto al mundo todo— e introduce en su espíritu un elemento de desorden. Lo compara con las sombras de la noche y habla del cansancio y descontento de su vida. Desea reunirse con Elisa en el cielo para recobrar la paz, el acuerdo perdido:

donde descansen y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte.
vs. 405-407

Con estas palabras vuelve al equilibrio: la gran tensión y amargura del climax se calman en el tranquilo remanso de la esperanza.

La lamentación de Nemoroso parece ser una ampliación de la materia del soneto X.⁷ En ambos poemas hay el contraste entre el pasado feliz y el presente doloroso, el llanto sobre las "dulces prendas", la sorpresa ante la muerte prematura. Compárese las dos estrofas iniciales de Nemoroso (vs. 239-266) con la primera cuarteta del soneto; la segunda cuarteta de éste con los versos 282-287 de la égloga; la situación descrita en los versos 352-365 de ésta con la que da lugar al soneto; el deseo de morir expreso en el primer terceto del soneto y en la estancia final de Nemoroso; el aroma de amargura, de tierna nostalgia que satura a ambas composiciones; la semejanza de la elegancia y hondura de su lirismo. La comparación ayudaría a resolver el problema de la fecha de composición del Soneto X, aún no fijada definitivamente.⁸

3. La descripción de lo sensible

a. La belleza femenina

El poeta del amor frustrado ha oscurecido los méritos del descriptor de la belleza sensible. Abundan en la obra de Garcilaso bellísimas visiones de paisaje y deliciosas descripciones de la hermosura femenina. Hombre de su época, se

7 Soneto X.

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres, cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.
¿Quién me digiera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
lleবাদme junto al mal que me dejastes.
Si no, sospecharé que me pusísteis
en tantos bienes, porque dejastes
verme morir entre memorias tristes.

⁸ Véase R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, págs. 122, 194.

nos aparece dotado de una refinada y alerta sensibilidad, de la inclinación al culto de toda forma de belleza.

En la égloga Primera, Salicio evoca la hermosura de Galatea (vs. 126-132) y Nemoroso la de Elisa (vs. 267-278; 372-375). Ambas pastoras poseen los mismos atributos corporales: ojos claros, cabellos rubios, tez blanca, dulce voz. Este retrato —según lo hemos demostrado en otra parte—⁹ no es un retrato personal; corresponde al ideal de belleza femenina del primer Renacimiento: es el mismo de Laura, el de la Venus de Botticelli, el de la dama de *El cortesano*.

No se podría afirmar que doña Isabel Freyre poseyera tal tipo de belleza. Carecemos de documentos iconográficos o biográficos que lo comprueben. Cabe suponer que, del mismo modo que Garcilaso ocultó la personalidad de la dama bajo las figuras de Galatea y Elisa, haya alterado deliberadamente su apariencia física para eludir la identificación y que, al convertirla en criatura poética, la haya sometido al canon estético de su tiempo.[†]

Garcilaso evoca en los pasajes aludidos la esbelta figura de una mujer joven de ojos claros, hermosos brazos, mano blanca y delicada, cuello redondo y erguido que sostiene graciosamente la cabeza coronada de rubios cabellos, y cuya dulce habla pudiera amansar los vientos huracanados. En el *ubi sunt* de la elegía de Salicio, el pastor pregunta a Galatea quién es el afortunado poseedor de tal belleza. Nemoroso, también en el *ubi sunt* de la suya, inquiere dónde se encuentra el deseado cuerpo de la amada con todos sus hermosísimos atributos. Con amoroso deleite se detiene en la descripción de Elisa, detallándola, exaltándola en una imagen de formas gráciles, de blancos y dorados luminosos, declarando apasionadamente los efectos que produce en su espíritu:

¿Do están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí como colgada,
mi alma doquier que ellos se volvieran?

vs. 267-269

⁹ Garcilaso de la Vega, *Contribución al estudio de la lírica española del S. XVI*, Madrid, R. F. E., 1930, anejo XIII, pág. 36.

L A R O R E

y encontrando para evocarla acertadas imágenes de gran plasticidad u hondo patetismo:

¿Do la columna que el dorado techo
con presunción graciosa sostenía?
vs. 277-278

¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!
vs. 260-262

¶ Nemoroso quería retener para siempre esta hermosura; reprocha a los dioses su destrucción. Sus reflexiones sobre la muerte de Elisa alcanzan validez universal; más que el sentimiento personal expresan el perenne dolor humano ante la fragilidad de los más preciados valores temporales:

¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
v. 256

¡Aquesto todo agora ya se encierra
por desventura mía
en la fría, desierta y dura tierra!
vs. 279-281

El dolor, la nostalgia, la consideración de lo definitivo de la muerte, dulcifican las quejas de Nemoroso. El mismo pastor califica su sentimiento de *dolorido sentir*. Nunca reprocha a Elisa; no alude a sus virtudes ni a sus defectos. La expresión de su amor no está teñida de platonismo; no concede primacía a la belleza del alma: la amada no es la escala para ascender a la contemplación de la suma Belleza. En el recuerdo del amante sólo queda, palpante y viva, la encantadora imagen corporal, descada como un valor absoluto y último.

Salicio, en cambio, herido por los celos y el despecho, se lamenta repetidamente de la dureza, la inconstancia, la falsedad de Calatea, defectos que, por irracionales, amenaza

19

LA ÉGLOGA PRIMERA DE CARCILASO
zan la armonía del cosmos y hacen posible lo insólito. Entrevenemos, aunque no se declare explícitamente, que el ideal de belleza física presupone una correlativa hermosura y perfección espiritual.

b. El paisaje

El paisaje que Carcilaso describe en la Égloga primera se ajusta al de la convención pastoril y envuelve la anécdota en un velo de ensueño y lejanía. Mas, a pesar de ello, nos comunica la impresión de un lugar visto, no imaginado. La acción se desarrolla en la vega del Tajo y se alude al trashumar de los rebaños desde la helada sierra de Cuenca a la abrigada Extremadura. Pero estas ligeras referencias a una geografía real y concreta no bastan para establecer la identidad entre el paisaje toledano y el de la Égloga. Son los frágiles soportes de la elaborada creación poética que procede por selección y eliminación de detalles, por la voluntad de crear arquetipos, de adecuar lo sensible a lo anímico y de suscitar imágenes de nítida belleza.

Varios elementos naturales entran en la composición: sol encendido, altas cumbres de espesa falda, fresco y verde prado y el blanco lirio y colorada rosa, cantos del ruiseñor, rumor de aguas cristalinas y corrientes. Claridad, frescura, quietud, silencio y soledad prestan al lugar su encanto acogedor y recatado propio a la meditación y a la reminiscencia. Se excluye lo desagradable, lo discordante, la violencia de los elementos; se respira placidez y sosiego. La tierna melancolía pastoril y elegíaca concuerda con el ambiente que le sirva de marco.

Predomina la luz diurna aunque se registran los cambios atmosféricos y los temporales. Al aire claro y fresco viento de la mañana suceden la luz ardiente del mediodía, las nubes coloradas al tramontar, el sol bordadas de oro, la oscuridad de la noche bajo las estrellas. Se anotan también los cambios de temperatura y el paso de las estaciones: la dulce tibieza de la primavera, el calor del estío, el frío de las sierras. El poeta se decide preferentemente a describir

L A T O R R R R

el agua y la luz: capta los contrastes de luz y sombra, los cambios rápidos de iluminación y coloración, el curso fugitivo de la corriente, su transparencia y sus ruidos.

Las sensaciones visuales, auditivas y táctiles son las únicas que parecen interesarle; nunca alude a lo olfativo ni a lo gustativo. Los calificativos propios de estas sensaciones se aplican a lo moral. La sensibilidad del poeta percibe una gama muy limitada de colores y de sonidos: verdes, blancos y dorados; brillantes contrastes de rojo y blanco, de oro y rojo, de sombras y luz; el suave, acordado rumor del agua, los dulces trinos de Filomena, el eco retumbante, el silencio de la noche y de la selva. Su tacto registra sensaciones de frescura, de frialdad, de calor ardiente. La belleza estilizada de este paisaje responde al gusto del primer Renacimiento; nos revela con qué atenta delicia ha observado Garcilaso la naturaleza y cómo sabe transformarla — componerla — en exquisito objeto de arte.

Los epítetos y adjetivos con que califica los elementos naturales aluden a sus cualidades esenciales y determinantes. Nos los ofrecen en su puro ser objetivo, descritos con una nitidez absoluta, como si el poeta tuviera ante su absorción la mirada los arquetipos platonícos y quisiera transformar lo particular y concreto en lo general ideal. Las medias tintas, el claroscuro, lo violento, lo impreciso, lo informe están ausentes de este mundo.

Es Garcilaso el primer poeta español que se detiene en el paisaje por su valor propio, como objeto digno de contemplación y de elaboración artística. No se satisface con imágenes pasajeras o alusiones leves. No lo siente como escenas sino como ambiente determinante, confidente del sujeto, espejo de su intimidad, punto de referencia que permite precisar los matices y cambios de la vida anímica. Al mismo tiempo, lo pinta deliciosamente, encantando nuestros sentidos. En el fondo de su visión late el idealismo naturalista del Renacimiento, la oposición entre la armonía del cosmos y el desorden de las pasiones. Garcilaso vuelve en ella su añoranza — o su anhelo — de serena hermosura, de paz, de permanencia.

66

LA ECLÓGA PRIMERA DE GARCILASO

LO UNIVERSAL POÉTICO

La inspiración de la Égloga I parte de una emoción realmente vivida, como ya lo han demostrado los biógrafos y críticos de Garcilaso y como se desprende del texto mismo con sus veladas pero inequívocas alusiones.¹⁰ Mas la expresión poética recala lo biográfico bajo las formas literarias en boga en el siglo XVI y el caso particular se vierte en los moldes convencionales, casi impersonales, del bucolismo, de un petrarquismo leve y de la imitación de Virgilio rehuyendo la singularidad, lo subjetivo radical siempre un poco bárbaros. El pudor, el innato buen gusto del poeta se manifiestan en esta voluntad de objetivación que transforma lo personal en experiencias humanas generales y que, alguna vez, lo trasladará a la zona arquetípica del mito.¹¹

Garcilaso es un clásico. Su palabra no agota su emoción ni la presenta descarnada; adivinamos lo que calla por ajustarse a cánones morales y estéticos. Leyendo esta Égloga percibimos un delicado equilibrio de intelecto, sensibilidad y sentimiento, un constante señorio del espíritu sobre la materia vital, la sumisión rigurosa a las normas de una exquisita destreza artística. Contemplamos el poema como se contempla un objeto de ideal y luminosa belleza. El tono de indefinible añoranza con que canta la fugacidad del amor, la brevedad del placer, la fugaz hermosura, tamiza su percepción diamantina y le comunica el temblor de una aspiración nunca satisfecha, del ensueño de lo noble y de lo bello. Humanísimo acento; lirismo que por entranado ilumina aspectos ontológicos del hombre; palabras que no entregan su total secreto, limpias, claras, bullidoras como agua de honitar; canto de ruiseñor en la alta noche bajo las estrellas! El lector cierra el libro conmovido, preso en la suave dulzura. En el aire queda vibrando la mágica melodía y unos versos se agarran a la memoria, los más puros, los más reveladores, imagen fiel, cifra exacta del arte de Garcilaso:

¹⁰ Égloga I, vs. 136-137; 166-167; 370-371.

¹¹ Égloga II, vs. 192-248.

67

20

Cual suele el ruiñeñor con triste canto
 quejarse, entre las hojas escondido,
 del duro labrador, que cautamente
 le despojó su caro y dulce nido
 de los tiernos hijuclos, entretanto
 que del amado ramo estaba ausente,
 y aquel dolor que siente
 con diferencia tanta
 por la dulce garganta
 despide, y a su canto el aire sueña,
 y la callada noche no refrena
 su lamentable oficio y sus quecellas,
 trayendo de su pena
 al cielo por testigo y las estrellas;
 desta manera suelto ya la rienda
 a mi dolor, y así me quejó en vano
 de la dureza de la muerte airada.
 Ella en mi corazón metió la mano,
 y de allí me llevó mi dulce prenda;
 que aquel era su nido y su morada.
 ¡Ay muerte arrebatada!
 Por ti me estoy quejando
 al cielo y enojando
 con importuno llanto al mundo todo:
 el desigual dolor no sufre modo.
 No me podrán quitar el dolorido
 sentir, si ya del todo
 primero no me quitan el sentido.)

SABOR DE CORTAZAR
"A POESIA DE GARCILASO DE LA
VEGA"

I. Vida y obra

Garcilaso de la Vega nace en Toledo alrededor del 1500 (¿1501?), de familia noble, descendiente por línea materna de Fernán Pérez de Guzmán, el autor de *Generaciones y semblanzas*, y por la paterna, del marqués de Santillana. Su padre era comendador de la Orden de Santiago. Las letras y las armas presiden su nacimiento y a ellas entregará su vida. Esta armonización de dos ideales muchas veces en pugna, hará de Garcilaso un típico caballero del Renacimiento, un cortesano en el alto sentido que a esta palabra dio Castiglione en su libro famoso.

Su formación humanística debió ser vasta, aunque no sabemos hoy a ciencia cierta quiénes fueron sus maestros, pero su dominio del latín y de los clásicos así lo atestiguan. Forma parte, desde 1520, de la corte de Carlos V, junto al cual lucha como soldado ejemplar, y junto al cual muere en 1530. En 1521 es herido en la batalla de Olías en lucha contra los comuneros. En 1522 integra la fracasada expedición a la isla de Rodas, asediada por los turcos; van en ella, también, su amigo el poeta Juan Boscán (cuyo elogio hace en la *Égloga II*, vs. 1328-51) y don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, a quien dedicará la *Égloga I*.

En 1525 casa con doña Elena de Zúñiga, aludida en sus versos una sola vez, en su oda latina a Tiliolo, y solo para lamentar su alejamiento:

"Uxor, natis, fratribus et solo
exul relictis frigida per loca,"

(vs. 1-2)

[la mujer, los hijos, los hermanos abandonados,
exilado por lugares helados]

Al año siguiente, en Sevilla, durante las bodas del emperador con Isabel de Portugal, conoce a Isabel Freire, dama de la corte de la futura emperatriz, que ya había sido cantada en su patria por el insigne poeta portugués Sá de Miranda, con el nombre de Celia. El proceso del amor no correspondido de Garcilaso por doña Isabel Freire puede no haber sido real, aunque algunas composiciones a él dedicadas, como la Canción IV o la Egloga I parecen revelar, en su hondo y dramático patetismo, un sentimiento auténtico expresado, como era natural en la época, no libremente, sino a través de convenciones y reminiscencias literarias. En este año de 1526 comienza, junto con Boscán, el intento de adaptar a la lengua española los metros italianos, intento y logro del que se hablará más adelante.

Doña Isabel Freire casa en 1529 con don Antonio de Fonseca y muere al dar a luz un hijo en 1534. Estos hechos determinan la fluctuación del sentimiento amoroso del poeta reflejado en sus obras, el cual, pasando por un período de celos y contradicciones, culmina en el planto de Nemoroso por la muerte de Elisa (Egloga I).

En 1531 marcha a Viena a las órdenes del Gran Duque de Alba para quebrar el sitio puesto a la ciudad por Solimán el Magnífico. De este viaje y del paso de los Pirineos, así como de la acción guerrera liberadora de la ciudad, quedan recuerdos en la Egloga II (vs. 1433-1691),

Al año siguiente es desterrado a una isla del Danubio por haber desobedecido una orden del Emperador. Los sentimientos del poeta durante este confinamiento se reflejan en la Canción III, tan importante en la evolución de su estilo. Hacia agosto de ese año se le computa la pena por un dorado destierro en Nápoles, en la corte del virrey don Pedro de Toledo. Garcilaso ya no volverá a residir en España, la cual visitará esporádicamente. A su permanencia en Nápoles se debe el nuevo sesgo de su estilo, tan fecundo para la lírica española. En la corte del virrey confraterniza con los poetas italianos Luis Tansillo, Bernardo Tasso, Sebastián Minturno, recordados por él en el soneto XXIV; vuelve a frecuentar a los clásicos, especialmente a Virgilio, Ovidio y Horacio, y conoce la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, de influencia decisiva en su obra. Frecuenta la Academia Pontiana, una de las más importantes de Italia.

En 1533 va a España con una misión del Virrey. Posiblemente entonces ayudase a Boscán a corregir su hermosa traducción de *El Cortesano*, de Baltasar Castiglione, que aparecerá al año siguiente con una carta prólogo de Garcilaso a doña Jerónima Palova de Almagávar, dama catalana a la cual se dedica la obra. Esta carta es una de las pocas piezas en prosa que conservamos de Garcilaso, prosa cautivante por su sencillez, gracia y concisión.

La muerte de Isabel Freire, ocurrida en 1534 y conocida por el poeta en Nápoles, deja su huella no sólo en la Egloga I, sino también en los sonetos X y XXV. En este año visita en Avignon la tumba de Laura, la amada de Petrarca, descubierta

poco antes, y escribe desde allí su "Epístola a Boscán", única composición de Garcilaso en endecasílabos sueltos, y cuya data ("dono del mes de octubre") está precisada en su bellissimo final.

De la expedición a Túnez (1535) quedan también testimonios en su obra: dos sonetos que no aparecen en la edición príncipe, pero que ha incorporado el *Brocense* (véase más abajo, *Ediciones*). En el primero, que comienza "Boscán, las armas y el furor de Marte", enviado al amigo desde el fuerte de La Goleta, Garcilaso revola cómo, en medio del furor bélico, "vuelve y revuelve amor mi pensamiento". El poeta está, al final de su vida, bajo el influjo de un nuevo amor, como se advierte en varios sonetos y en la Elegía II. En el otro, dirigido al poeta Mario Galeota y que comienza "Mario, el ingrato amor como testigo", se refiere a las heridas recibidas en la toma de dicho fuerte: una lanzada en la mano y otra en la boca, que le interesó la lengua. Pero el reflejo poético más valioso de los acontecimientos de la expedición a Túnez son las dos Elegías, verdaderas epístolas en tercetos; la primera está dirigida al Gran Duque de Alba don Fernando, con motivo de la muerte de su hermano don Bernardino de Toledo, gran amigo del poeta, a consecuencia de los padecimientos sufridos en dicha campaña militar; la segunda, dedicada a Boscán desde Sicilia, de vuelta de la acción, manifiesta cansancio por la profesión de las armas (este sentimiento está presente varias veces en su obra) y un afán de vida tranquila y sosegada. De las dos elegías, la primera es, sin duda, la más interesante, por la mezcla de elementos y fuentes en un conjunto muy elaborado, presidido por la

idea de la muerte y la gravedad estoica. En la segunda hay como una premonición del fin cercano:

Ejercitando por mi mal tu oficio,
soy reducido a términos que muerto
será mi postrimero beneficio;
y éste no permitió mi dura suerte
que me sobreviniese peleando,
de hierro traspasado agudo y fuerte.

(vs. 100-105)

Su "dura suerte" permitió que la muerte le sobreviniese peleando. En la primavera de 1536, ya recuperada totalmente la confianza de Carlos V, parte con él a la campaña de Provenza. El 10 de setiembre es herido frente a los muros de la torre de Muy, cercana a Fréjus, y trasladado a Niza muere el 13 ó 14 de octubre. La Egloga III, en cuya dedicatoria se reitera el hastío por una actividad que le impidió dedicar todo su tiempo a las letras, debió ser escrita, según Keniston, durante esta campaña. Es la obra más perfecta y compleja de toda su producción.

En Garcilaso se da, en forma evidente y sostenida, una armónica cohesión de vida y obra.

2. Ediciones

La transmisión de los textos de Garcilaso presenta problemas, como es casi general en las obras de esa época. El primero lo plantea el hecho de que la edición príncipe es de 1543, es decir, póstuma. Las obras de Garcilaso fueron publicadas junta-

mento con las de Boscán (muerto en 1542) por la viuda de éste, doña Ana Girón de Rebolledo, y constituyen el cuarto libro de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*. Aparecieron en Barcelona, editadas por Carlos Amorós; Garcilaso no pudo, pues, vigilar la impresión ni corregir las erratas que pudieron deslizarse. Por otra parte, el *algunas* del título nos indica que estamos ante una selección, una antología de sus obras realizada no sabemos por quién (¿Boscán?, ¿el mismo Garcilaso?) ni con qué criterio.

Doña Ana Girón, dama valenciana de gran cultura, a quien Boscán recuerda como cónyuge admirable en su "Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza", prologa la edición y dice, entre otras cosas, que Boscán se encargó de las obras de Garcilaso que le fueron entregadas después de la muerte de éste "para que las dejase como debían de estar"; la muerte, a su vez, impidió a Boscán realizar la tarea y esto explica, dice, los yerros con que aparecen. No hubo, parece ser, corrección alguna de Boscán; pero no sabemos si los manuscritos que llegaron a sus manos eran autógrafos de Garcilaso (Rüffler y Rivers se inclinan a creer que esto es posible¹), o simples copias, tal vez deturpadas.

→ Las poesías de Garcilaso recogidas en esta edición son: 29 sonetos, 5 canciones, 2 elegías, la epístola a Boscán, 3 églogas y 1 copla glosada en verso

¹ Rüffler, Alfred: "Zur Garcilaso-Frage", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CLIII: 219-230, 1928. Citado por Elías L. Rivers en la nota preliminar a su ed. de *Obras completas de Garcilaso*, p. IX.

octosilábico (se siguió en la enumeración el orden que guardan en la edición).

Las obras de Boscán y Garcilaso se siguieron imprimiendo juntas hasta 1569, en que aparecen en Salamanca, editadas por Mathías Gast, *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*. A partir de este año la difusión de ambos poetas siguió por sendas diversas, en parte justificadas por su valor dispar. Garcilaso se convierte en el poeta respetado y admirado del Siglo de Oro; Boscán cae en el olvido.

En 1574 y 1577 Francisco Sánchez de las Brozas, insigne humanista, profesor en Salamanca, llamado el Brocense, publica las obras de Garcilaso comentadas. Nuestro poeta es considerado ya un clásico (solo los clásicos merecían entonces ediciones anotadas), como lo es Juan de Mena, editado también por el Brocense. Sus notas a las obras de Garcilaso son escuetas y atentas, especialmente al problema de fuentes. En sus dos ediciones agrega a los poemas de la edición principio otros nuevos (9 sonetos y 5 coplas), provenientes, dice, "de un libro de mano".

Fernando de Herrera, el gran poeta sevillano, publica en Sevilla, en 1580, las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*; rechaza ciertas atribuciones del Brocense y enmienda algunos versos. Esta obra, de singular valor, permite a Herrera disertar sobre las distintas especies líricas y dar a conocer composiciones propias y de otros poetas de la época; es, en realidad, la obra de preceptiva poética más importante del siglo XVI.

Una importante edición, mucho más valiosa por la depuración del texto que por sus escasas notas, aparece en el siglo XVII: la de Tomás Tamayo de

Vargas (Madrid, 1922). En el siglo XVII aparece la de José Nicolás de Azara, que se publicó anónima en Madrid en 1765. Azara cambia el orden que las poesías tenían en la edición príncipe, comenzando por las élogos. En el siglo XIX merece mencionarse la edición de la *Biblioteca de autores españoles* (Rivadeneira) debida a Adolfo de Castro y aparecida en 1854 (vol. XXXII).

En nuestro siglo se destaca la difundidísima de Tomás Navarro Tomás (1911) para la colección *Clásicos castellanos*, de Madrid (vol. 3), muy mejorada en la posterior de 1925; sigue el texto de Herrera y la ordenación de Azara; tiene un prólogo valioso y una anotación abundante, agregando, además, las escasas páginas de prosa hasta hoy conocidas. En 1925 aparece en Nueva York la primera edición crítica: *Works: A critical text with a bibliography*, debida a Harvard Kehston, trabajo fundamental y valiosísimo, aunque perfectible. Fue precedido por un concienzudo estudio sobre su vida y obra: *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, Nueva York, 1922, que sigue siendo, hasta hoy, la más completa biografía del poeta. En 1964 Elias L. Rivers publica en Madrid, por la editorial Castalia, las *Obras completas*, nueva edición crítica basada en la de 1543, con indicación de las variantes introducidas por el *Brocense*, Herrera, Tamayo de Vargas y Azara; las obras que no aparecen en la edición príncipe se incluyen al final, agregándose también las tres odas latinas (contenidas las dos primeras en un manuscrito de la Biblioteca nacional de Nápoles, y la tercera, en un manuscrito de la Biblioteca nacional de Madrid), con su respectiva traducción, y las pocas páginas de prosa que nos han llegado:

la carta (única que ofrece interés) a don Jerónimo Palóva de Almogávar; otra, brevísima, a Carlos V dándole cuenta del cumplimiento de órdenes militares; la tercera, también breve, a fray Jerónimo Seripando, de carácter meramente amistoso.

Las citas de texto se hacen siempre por esta edición, modernizando la ortografía.

3. El ideal lingüístico de Garcilaso

Garcilaso no se ha referido en forma sistemática a este aspecto tan importante en la producción de un poeta culto. Fijado, el idioma por Nebrija (su *Gramática castellana* es de 1492), se advierte la primacía de la lengua de Toledo sobre la de otras regiones de España.* Garcilaso señala los caracteres fundamentales de la lengua en la carta prólogo a la traducción de *El Cortesano* de Castiglione, y lo hace en muy pocas palabras. Al elogiar el trabajo de Boscán, dice: "Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afectación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente."

Los tres principios aquí enunciados son: 1) naturalidad (*huir del afectación*); 2) selección (*tér-*

* Menéndez Pidal, Ramón: "El lenguaje del siglo XVI" en su: *La lengua de Cristóbal Colón*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1942, p. 40-87 (Collec. Austral, N° 280).

mbios muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos); 3) no invención ([términos] no nuevos ni al parecer desusados de la gente). Estas normas, que revelan influencia de las teorías lingüísticas italianas, son las que rigen su lengua poética. Ya Castiglione da al manejo del idioma gran importancia en la formación de la personalidad del cortesano; el libro segundo de su obra está dedicado a adentrar sobre las distintas modalidades de la conversación. La expresión *huir de la afectación* es usada con frecuencia en *El Cortesano* y refleja, en lo que respecta al idioma, el sentimiento reverente del platonismo renacentista frente a la naturaleza y a lo natural. Lo demás, el criterio selectivo y conservador, restrictivo en lo que respecta a la creación de neologismos, responde a un espíritu y a una posición clasicista.

Es Juan de Valdés, a quien sin duda Garcilaso conoció en Nápoles, quien procura, en el *Diálogo de la lengua* (¿1535?), fijar una doctrina sobre la lengua romance, ateniéndose a la lengua cortesana de Toledo. "El estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo", dice Valdés. Es exactamente el ideal garcilasiano; de aquí que su verso fluya con tersura y perfecta armonía, y su estilo esté signado por la claridad y la concisión que no excluyen, por supuesto, el manejo mesurado de ciertos cultismos léxicos, como el hipérbaton, o algún acusativo a la griega ("las venas dulcemente desatado", Elegía II, v. 144); y en el léxico, junto al culto superlativo en *-ísimo* (usado en tres oportunidades) y a latinismos como *undoso*, *superno*, *almo*, etc., algún giro de la lengua coloquial, especialmente en la Egloga II.

El ideal lingüístico de Garcilaso perdura hasta

finis del siglo xvi; Fernando de Herrera inicia, entonces, la búsqueda de una lengua literaria, que en el siglo xvii llegará a su culminación con Góngora y su escuela.

4. La nueva poesía. Versificación

En lo formal, la poesía de Garcilaso marca el triunfo de la adaptación de los metros y formas estróficas italianas a la lengua española, y la consagración del endecasílabo como el vehículo poético de mayor valor expresivo. La obra conservada está, salvo la excepción de las ocho canciones en octosílabos, concebida dentro de los cánones de la nueva poesía. Y es en las formas de la nueva poesía donde la expresión garcilasiana alcanza su plenitud y, por ende, su perfección. Porque no se trata solo de realizar una experiencia; en Garcilaso las nuevas formas son el vehículo de un nuevo mundo poético y de un lenguaje poético también nuevo. Es esta perfecta armonización de fondo y forma, esta renovación formal y sustancial, lo que condiciona su triunfo absoluto y lo que determina el vuelco de la sensibilidad lírica española. Garcilaso es un hito al cual se vuelven siempre las miradas. Su renovación de la poesía española es total, y su obra, tan breve, marca un cambio de rumbo del cual aún hoy se nutre, en buena parte, la lírica de lengua hispana. Contenidos nuevos en formas nuevas. La poesía del siglo xvi vive de Garcilaso; no solo los poetas de la generación siguiente (Cecilia, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Hernando de Acuña), sino, ya más distantes, Iray

Luis de León, San Juan de la Cruz, Herrera, Lope de Vega, Quevedo, que intensifican o diversifican sus valores expresivos, pero que los han incorporado a la concepción de su mundo poético. Luis Rosales³ ha señalado que la poesía del siglo XVII, con su marcada bifurcación, desciende en su doble aspecto de Garcilaso. Hay, dice, dos líneas que tienen en Garcilaso su punto de arranque: la que, pasando por Herrera, tiene en Góngora su máximo representante, en un continuado proceso de tecnicización; y la de la sensibilidad amorosa, que pasando por Camoens alcanza en Lope de Vega su más alto grado de estilización. La crítica ha insistido en notar solo la primera.

➤ Boscán, en la dedicatoria a la duquesa de Soma, del libro II de sus obras, ha relatado su conversación en 1528 con el enviado de Venecia a las bodas de Carlos V: Andrea Navagero. Este es quien anima a Boscán a realizar la experiencia de adaptar las formas poéticas italianas a la lengua española. Así, Boscán, que parece no conocer los 42 sonetos "fechos al itálico modo" del marqués de Santillana, se proclama "el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano"; pero, en seguida, reconoce su deuda con Garcilaso, que no sólo le ha animado a llevar adelante su propósito, sino que se lo ha aprobado con su ejemplo, "porque quiso él también llevar este camino". Boscán y Garcilaso realizan juntamente la experiencia. Boscán, poeta mediocre, nos entrega formas duras e imperfectas, carentes de musicalidad, entre las cuales, espigando con cuidado, puede, sin embargo,

³ "La poesía cortesana" en *Studia Philologica*, Roma, 1900, p. 287-295.

encontrarse cosa buena. Garcilaso, lírico genial, nos da, después de algunas vacilaciones iniciales, una obra perfecta. Cultiva el endecasílabo combinando sus dos tipos básicos: el heroico (enfático, trocaico y melódico) y el sáfico. Combina, además, el endecasílabo con el heptasílabo en las estancias. Ha usado las siguientes formas estróficas de origen italiano:

soneto

octava rima u octava real (Egloga III)

estancia (Cancelones I, II, III, IV y V; Egloga I;

Egloga II, vs. 38-70; 681-719 y 1829-1854)

tercio (Elegías I y II; Egloga II, vs. 1-37; 77-

337; 383-630; 766-933; 1032-1128; 1855-1885)

endecasílabo suelto (Epístola a Boscán)

endecasílabo suelto con rima al mezzo (Egloga II, vs. 338-385; 720-765; 934-1031; 1129-1827)

Es creador de la *lira*, estancia de cinco versos, tres heptasílabos (1, 3 y 4) y dos endecasílabos (2 y 5) con rima consonante a B a b B, que, imitándola de Bernardo Tasso, utiliza una única vez en la Canción V. El éxito de esta forma estrófica fue total: fray Luis de León la usó en casi todas sus odas (en todas las realmente valiosas), y San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*. Dámaso Alonso ha señalado cómo la *lira* asciende gradualmente de profanidad a espiritualidad, y de espiritualidad a divinización.⁴

Garcilaso es también creador del endecasílabo suelto con rima al mezzo (riman el final de un verso con la palabra colocada hacia la mitad del

⁴ "Sobre el origen de la *lira*" en su: *Poesía española*, 3ª ed. Madrid, Ctedos, 1957, p. 611-618.

endecásilabo siguiente), muy usada en Italia; en España fue poco utilizada.

5. Temática

a) *El amor cortés*. Garcilaso es un poeta erótico, un poeta del amor cortés. El amor cortés es una concepción que inspira la lírica amorosa europea durante cinco siglos, y cuya vigencia responde, sin duda, a una peculiar forma de pensamiento con respecto a la mujer y a un entender la vida como servicio de amor; pero es, además, una convención literaria. *De arte amandi*, de André Le Chapelain, que se conserva en un manuscrito del siglo XIV, es la exposición dogmática más importante de la doctrina del amor cortés, concepción aristocrática destinada a señores y poetas, nacida en la Provenza.⁸

El culto a la mujer es el punto de partida: la mujer idealizada, adorada, casi deificada y, por lo tanto, lejana, esquiva e inalcanzable. Este amor, que tiene su finalidad en sí mismo, que no trasciende, como en la concepción neoplatónica, a otras esferas, es, en el enamorado, causa de lucha interior y de desasosiego, de inestabilidad espiritual y de tristeza. Una melancolía incurable matiza la poesía cortesana, melancolía en la que, paradójicamente, el poeta encuentra una fuente de honda satisfacción, la razón de ser de su existencia. El poeta está adherido a su sufrimiento, a su "dolorido

sentir" (para decirlo con palabras de Garcilaso), porque él da sentido a su vida. Este amor que no hallará satisfacciones materiales es, por lo mismo, una escuela de superación moral, una disciplina dolorosa y, a veces, intolerable, que hará fluctuar el alma del amante entre el arrepentimiento y el orgullo, entre la razón y el instinto, entre el ansia de morir amando y el anhelo de liberación.

En la poesía de Garcilaso se manifiestan todas estas circunstancias. La melancolía esencial:

"siempre está en llanto esta ánima mezquina"
(Egloga I, v. 81)

el dolor de amor como un bien apetecible:

"¡Quién pudiera hartarse
de no esperar remedio y de quejarse!"
(Canción II, vs. 37-38)

el amor por destino:

"No vine por mis ples a tantos daños:
fuerzas de mi destino me trujeron
y a la que me atormenta me entregaron"
(Canción IV, vs. 21-23)

el amor que lleva a la muerte deseada:

"y sé ya bien que muero
por solo aquello que morir espero"
(Canción III, vs. 25-26)

⁸ Véase Lafitte Roussat, Jacques: *Troubadours et cours d'amour*. París, Presses Universitaires de France, 1950. Traducción española. Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

la misma vida como un servicio de amor:

"por vos nací, por vos tengo la vida
por vos he de morir, y por vos muero"

(Soneto V, vs. 13-14)

la inestabilidad del ánimo:

"¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal ¡Oh, corazón cansado!"

(Soneto IV, vs. 8-9)

la desesperanza total:

"sobre todo me falta ya la lumbré
de la esperanza, con que andar solía
/ por la oscura región de vuestro olvido"

(Soneto 38, vs. 12-14)

Unense a estos sentimientos otros, como los celos y el despecho (Égloga I, soliloquio de Salicio); y después de la muerte de doña Isabel Freire, el dolor que fluye irrefragable y patético en el planto de Nemoroso (Égloga I) y en los sonetos X y XXV.

De toda la poesía Garcilasiana emana una atmósfera de confesión sincera. El poeta nos brinda sus sentimientos, ya en forma directa, ya a través de reminiscencias y de convenciones literarias; y siempre percibimos en sus palabras el latido auténtico de su corazón. Este es uno de los signos de la sensibilidad nueva que con él se abre paso en la lírica castellana y que contribuye en no poca medida al acercamiento de Garcilaso y el lector de todos los tiempos.

b) Otros temas. Fuera del tema amoroso que implica, además, el detenido análisis de estados anímicos, pocos asuntos han atraído a Garcilaso.

Podríamos señalar algunos temas mitológicos, inspirados fundamentalmente en la lectura de las *Metamorfosis*, de Ovidio. Es evidente el incremento de su interés por ellos a partir de 1533, año en que se estableció en Nápoles.

La fábula de Apolo y Dafne y la transformación de la ninfa en laurel está tratada dos veces: en el soneto XIII y en la Égloga III, al describir la tela bordada por Dinámene. La descripción de la metamorfosis, que en el soneto ocupa los dos cuartos, abarca en la Égloga una octava, es decir, también ocho endecasílabos (vs. 101-108). En ambos casos se presenta la transformación de Dafne con un sentido dinámico notable: los brazos transformándose en ramas; los cabellos, en hojas; los pies, en raíces; el cuerpo, en tronco. El uso, en ambos casos, del pretérito imperfecto de indicativo prolonga la acción en el tiempo, y en el soneto, quizá más perfecto que la octava, la expresión:

"que aún bullendo está
estaban"

referida a los miembros que se cubrían de corteza, es un extraordinario acierto expresivo. La plasticidad con que el tema está expuesto es notable, y contribuye a subrayar la imagen visual, el *vis* que aparece en el soneto:

"ya veréis lajas ví que se tornaban
los cabellos que al oro oscurecían"

Otro mito tratado por Garcilaso es el de Orfeo y Eurídice, expuesto una sola vez en la Égloga III (bordado de Filódoco), vs. 121-144, pero aludido en otras oportunidades con referencia a circunstan-

cias de la fábula. Jamás Garcilaso nombra a Orfeo, con el cual parecería, sin embargo, identificarse:

...mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.

(Egloga III, vs. 11-12)

y más adelante, en la misma estrofa:

...y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.

(vs. 15-16)

Alusiones evidentes, la primera, al canto de Orfeo que, arrojada su cabeza al Hebro por las ménades, sigue brotando de su lengua inanimada; y la segunda al poder mágico de ese canto que encanta y que puede detener las aguas del Leteo.⁶

En la misma Egloga III (la composición de Garcilaso más rica en materia mitológica) se alude a otra fábula: la de Adonis y Venus (vs. 169-192); la ninfa Climene es quien borda la escena de caza en que el joven es muerto por un jabalí. Esta escena es bellísima, con gran riqueza de colorido (blanco, rojo y dorado, colores predilectos de Garcilaso), comparable a la de la muerte de don García de Toledo en la Egloga II (vs. 1253-1265), aunque ésta la supera evidentemente por la morbididad de las imágenes y la magistral asimilación de fuentes virgilianas (*Enéida*, IX, 432-430 y XI, 67-71).

⁶ Véase además el soneto XV, vs. 1-8.

⁷ La trayectoria poética de Garcilaso, p. 152.

El soneto XXIX se refiere a la muerte de Leandro en las ondas del embravecido Helesponto. Es una circunstancia de la leyenda amorosa de Hero y Leandro ya tratada por Ovidio en dos de sus *Heroidas* (XVIII y XIX) y fijada por Musco (hacia el año 500 d. C.) en un breve poema. Boscán lo dedicó una extensa composición en endecasílabos sueltos, que es el primer tratamiento del tema en la lírica castellana. Garcilaso cierra su soneto con la invocación de Leandro a las aguas, que fue recogida por poetas posteriores.

La Canción V ("A la flor de Gnido") ejemplifica con la fábula mitológica de Anaxárete o Ilis, tomada seguramente de las *Metamorfosis*, el castigo impuesto por los dioses a la amada desdeniosa; también aquí Garcilaso despliega los momentos de la metamorfosis de la doncella en mármol, pero, como dice Lapesa, "no está descrita con plasticidad comparable a la de Dafne del soneto XIII o la Egloga III". Pese a su belleza, esta canción parece un ejercicio poético, y se resiente de la frialdad de la poesía de encargo: fue escrita para su amigo Mario Galeota, enamorado de Violante Sanseverino, "la flor de Gnido".

Además, en la producción de sus tres últimos años transitan y se invocan ninfas, náyades, oréades, ríos deificados, los dioses del Olimpo, Ícaro, Faetón. Una atmósfera mitológica circunda el mundo poético de Garcilaso en esta época. Véanse los sonetos XVI y XI éste de inspiración semejante en algunos aspectos a la primera parte de la Egloga III y la Elegía I.

Otro tema, ajeno al anterior, pero también de culto pagano, es el horaciano *carpe diem*, tan bellamente introducido en la lírica española por su

soneto XXIII. Aquí, como era ya tradicional en otras literaturas, se lo presenta unido al *Collige, virgo, rosas* de Ausonio.⁹ La descripción de la mujer, que aparece en Garcilaso a partir de 1533, responde a la concepción medieval vigente aún en el Renacimiento: tez blanca y sonrosada, mirar ardiente, cabello rubio. Este cuadro de convencional belleza femenina, con el que nos familiariza Petrarca, se completa con las descripciones de otras mujeres, Elisa, Calatea, Camila: el cuello de marfil, la blanca mano delicada, el blanco pie, los claros ojos.

6. Cronología de las obras de Garcilaso

Después de los esfuerzos de Keniston⁹ y Navarro Tomás¹⁰ principalmente, a los que se unieron los de otros estudiosos, cabe a Rafael Lapesa¹¹ el mérito de haber afinado las consideraciones eruditas y de crítica interna para llegar a determinar, en algunos casos con absoluta precisión, la fecha en que fueron compuestos los poemas de Garcilaso.

Resumiendo los razonamientos de los comentaristas, podemos establecer tres grupos:

a) Obras anteriores a 1532.

⁹ Véase sobre este punto González de Escandón, Blanca: *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona, 1938.

⁹ *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*. Nueva York, 1922.

¹⁰ Prólogo y notas a su edición de *Obras de Garcilaso*, 3ª ed. Madrid, Colec. Clásicos Castellanos, 1935.

¹¹ Op. cit., p. 2 y 3, y Apéndice I, p. 185-193.

b) Obras escritas entre febrero y julio de 1532.

c) Obras posteriores a 1532.

Así, pues, el año de 1532, fecha de su confinamiento en el Danubio, señala un hito importante en la producción garcilasiana, pues separa claramente dos maneras bien diferenciadas en la obra del poeta toledano, dos estilos que responden a dos concepciones diversas del mundo poético y de sus modos expresivos.

Pertencen a estos períodos, con certeza y con probabilidad, las siguientes obras:

(1526-a) Canciones I, II y IV

Sonetos I, VI, XXVI y XXXVII

Canciones en versos castellanos I, II, III, IV, V, VI, VIII

(1532b) Canción III

Coplas a Boscán (VII)

Soneto IV

(1532c) Eglogas II, I y III

Elegías I y II

Epístola a Boscán

Canción V

Sonetos VII, VIII, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XIX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII, XXXV.

Quedan algunos claros, sobre todo en la datación de los sonetos; pero es evidente que de la producción que ha llegado hasta nosotros, las tres cuartas partes pertenecen a los últimos tres años de vida del poeta, es decir, a su segunda manera. En ambas épocas maneja las formas italianas; el uso del octosílabo parece restringido al primer período, con una pequeña excepción en 1532. Además, en el último período elimina totalmente los versos octo-

nos que se dan hasta 1532 (en la Canción III hay cuatro versos con final agudo). Pero las diferencias fundamentales entre estos períodos van, como se verá en seguida, mucho más allá de estas cuestiones puramente formales.

7. Obras que pertenecen al primer período

El Brocense, en el prólogo a la edición de 1577 de las obras de Garcilaso, dice "que no tiene por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos". He aquí enunciada la teoría de la imitación, tan trascendental en el Renacimiento, y a la que Garcilaso adhirió sin desmedro de su originalidad. Estudiaremos, pues, los caracteres de su poesía de acuerdo con los influjos recibidos y con su voluntad de imitación.

En este primer período señalamos las siguientes fuentes:

a) *Petrarca*. A él pertenece, obviamente, el esquema del soneto y de las estancias que constituyen las tres canciones:

Canción I de Garcilaso sigue el esquema de la ~~XV~~XX del *Canzoniere* de Petrarca:

"Ben mi credea passar mio tempo omai"

Canción II de Garcilaso se corresponde en este aspecto, aunque con ligera variante en el verso 10 con la XIV del *Canzoniere*, esquema que Garcilaso y muchos poetas del Siglo de Oro adoptaron como predilecta:

"Chiaro, fresco o dolci acqua"

Canción IV de Garcilaso con la I de Petrarca:

"Nel dolce tempo della prima estate"

Hay, ya se ha dicho antes, una imitación consciente que adapta y a veces traduce modos expresivos; bastaría comparar algunos versos de ambos poetas, por ejemplo:

"Quando me paro a contemplar mi estado"

(Soneto I)

"Quand'io mi volgo in dietro a mirar gl'anni"

(*Canzoniere*, 2a. pt. soneto XXX)

"desnudo esp[iritu] o hombre en carne y hueso"

(Soneto IV)

"ignudo sp[iritu], od huom di carne o d'ossa"

(Id. 1a. pt. soneto CXIV)

verso que, con ligera variante, ha repetido Garcilaso en su Egloga II:

"desnuda esp[iritu] o carne y hueso firmo"

(v. 282)

"y duro campo de batalla el lecho"

(Soneto XVII)

"o duro campo di battaglia il letto"

(Id. 1a. pt. soneto XIX)

verso afortunado en la lírica española y que resuena aún en el final de la *Soledad I* de Góngora: "a batallas de amor, campo de pluma".¹²

¹² Para un parentesco de los textos de Garcilaso y los

Podríamos enumerar otras expresiones de tan cercano parentesco como las dadas, u otras, en que la elaboración es más evidente. Ya el Brocense, y especialmente Herrera, pusieron de manifiesto estas relaciones. Por otra parte, desde el siglo anterior ya se manifiesta el influjo de Petrarca en la lírica; pero es la generación de Boscán, Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Cetina y otros poetas, la que de manera consciente y voluntaria refleja el influjo del poeta indiscutido, del que Herrera afirmaba, refiriéndose al soneto, que "él fue el primero que los labró bien y levantó en la más alta cumbre de la acabada hermosura y fuerza perfecta de la poesía, adquiriendo en aquel género y mayormente en el amoroso tal gloria, que en espíritu, dulzura y gracias es estimado por el primero y último de los nobles poetas, y sin duda, si no sobrepujo, igualó a los escritos de los más ilustres griegos y latinos."¹⁴

La presencia de Petrarca se manifiesta en la predilección de Garcilaso por el tema amoroso, en su concepción cortés del amor, en el análisis de los estados de ánimo, en la dulzura y melancolía general. Ambos están unidos por la común desdicha de amar a una mujer inalcanzable, con las alternativas de dolor y celos, desesperanza y esperanza, y florar, luego, muerta. Para Keniston, Garcilaso debe a Petrarca su técnica artística, el tema de su poesía, su actitud espiritual; otros críticos (Navarro Tomás, entre ellos) consideran más importante la influencia de los clásicos. Fucilla dice que "sin imitar de cerca casi ninguna poesía [de Petrarca], Garcilaso ab-

sorbo en sí mismo la forma y parte del contenido amoroso del petrarquismo de su tiempo."¹⁴ Deuda con los petrarquistas, no solo con Petrarca, es lo que Fucilla procura subrayar.

Lo cierto y evidente es que la poesía garcilasiana ha heredado del cantor de Laura, aparte de las directas y voluntarias imitaciones, la melancolía, el carácter intimista, la tendencia al autoanálisis psicológico. Este influjo permanente se conjuga, en el período de madurez, con la influencia de los clásicos. Es también cierto que la dependencia con respecto a Petrarca es común a toda la poesía del siglo xvi.

b) *Ausias March*. Diferencia a Garcilaso de Petrarca un tono más auténticamente doliente, más sobrio en la expresión, menos reiterativo, menos muelle. Hay una mayor reciedumbre, una desesperanza más rabiosa, una turbulencia interior, que dan a su poesía de este primer período un fuerte dramatismo. La escasa adjetivación, la ausencia de evocación paisajística, las poquísimas alusiones al mundo exterior y a la belleza de la amada nos enfrentan con una poesía sustantiva y austera, de marcada introversión, patética en ciertos momentos. Una realidad temperamental dicta estos caracteres, pero una presencia literaria los avala: Ausias March (1397-1459). Garcilaso leyó al gran poeta valenciano posiblemente gracias a Boscán, unido a él por identidad idiomática y por semejanzas de temperamento. Su obra, escrita en catalán (*Cantos de amor, Morales, Espirituales y de Muerte*) denota

de Petrarca, véase Arco de Vázquez, Margot: *Garcilaso de la Vega*, p. 89-100.

¹⁴ *Anotaciones*, p. 69. Se ha modernizado la ortografía.

¹⁴ Fucilla, Joseph G.: *Estudios sobre el petrarquismo en España*, anejo LXXII de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1960. Sobre Garcilaso, pp. 8-14.

una dependencia de la poética trovadoresca provenzal en cuanto a temática, concepción cortés del amor y a ciertas expresiones características; pero March insufla en esta materia casi yerta el espíritu cristiano y filosófico, y la reanima con un tono profundamente personal y auténticamente doloroso que da a su poesía carácter de confesión. El difuso influjo de Petrarca le confiere un matiz renacentista que se conjuga con su trascendentalismo. Desde el punto de vista expresivo, caracteriza el verso de Ausias March una cierta sequedad conceptual, una desnudez que rehúye la ornamentación y el artificio. Su influjo sobre los poetas del Siglo de Oro fue grande; Lapesa ha dedicado a Garcilaso y Ausias March varias páginas¹⁵ y Joseph S. Pons¹⁶ ha analizado su influencia sobre la Canción IV. Ambos han señalado los débitos expresivos que en algunos casos llegan a la simple traducción literal:

"Amor, amor, un hábito vesti"

(Soneto XXVII)

"Amor, amor, un habit m'e tallat"

(Canto LXXVII)

"Yo no nacl sino para quereros"

(Soneto V)

"Por vos amar fo^{ra} lo meu naximent"

(Canto LVIII)

En otros casos estas deudas aparecen reelaboradas con libertad.

En el período 1533-1536 la influencia de March se debilita; a medida que la nota personal, que en

¹⁵ Op. cit., p. 52-61.

¹⁶ "Note sur la Canción IV de Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXV (2): 108-72, 1933.

esto primer período se da directamente, comienza a manifestarse a través de reminiscencias literarias clásicas, la impronta del poeta valenciano tiende a desaparecer.

8) *Influjo castizo*. Lapesa es quien por primera vez ha puesto de manifiesto los lazos que la poesía garcilasiana tiene con la de los cancioneros, lazos no señalados sino muy ligeramente por el Brocense y Herrera. La influencia de los poetas cortesanos del siglo XV se pone de manifiesto en Garcilaso en el uso de ciertas formas expresivas que atañen al conceptismo característico de la poesía de esa época: antítesis, paradojas, juego de opuestos, derivaciones. Véase en el soneto I las derivaciones de *acabar*; en el XXVI, último terceto, las reitorias con *desear* y *ver*; en el XXXVIII, el mismo juego con *sentir*; lo mismo en las canciones I y III, etc. Esto tiende a desaparecer en la poesía posterior a 1532, aunque se observan algunos restos.

Es también característica de la poesía de cancionero la creación de paisajes imaginarios con sentido alegórico, que se da también en Garcilaso, como se verá, en la Canción IV especialmente, y la falta de retrato femenino.

El estribillo *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo* (Égloga I) está tomado, según ya anotara Herrera, de las *Lamentaciones de amores* del "dulcísimo y maravillosamente afectuoso poeta" Garcí Sánchez de Badajoz, poeta del *Cancionero general*:

Lágrimas de mi consuelo
que habéis dicho maravillas,
y hacéis;
salid, salid sin recelo
y regad estas mejillas
que soléis.

de de mil tormentos y dolores
debanse, y dollos vengo a no acordarme.

(vs. 0-10)

A partir de la segunda estrofa, el poeta va a historiar los pasos que ha seguido la pasión que lo esclaviza. El relato es ahora retrospectivo y los planos temporales se diferencian por el cambio del tiempo verbal, y en algunos casos por los adverbios de tiempo. Al uso del presente en la primera estrofa sucede en la segunda el uso del pretérito, que se prolonga hasta la quinta, en que el adverbio ahora indica la vuelta al presente, subrayada por el nuevo cambio temporal del verbo, que se mantiene hasta el final de la composición.

Las estrofas 2, 3 y 4 presentan el combate Razon-Desco y constituyen la parte medular y dinámica del poema. La alegoría medieval tiene un fuerte sabor castizo, y el poeta, simple espectador de la contienda, describe con gran finura psicológica los movimientos de su alma, al servicio del hado fatal e irrevocable:

Estaba yo a mirar, y peleando
en mi defensa mi razón estaba
causada y en mil partes ya horada,
y sin ver yo quién dentro me incitaba
ni saber cómo, estaba descomando
que allí quedase mi razón vencida.

(vs. 41-46)

Vencida la razón, esclavizado el amante, procura explicarse el proceso de este amor que le da "vida y muerte cada día". Los ojos de la amada lo han enajenado (v. 64) y, convirtiéndolo en la cosa amada, lo han robado el alboricio: idea petrarquesca

que encaja en la concepción del amor cortés. A partir de la estrofa 5 se abandona el relato para volver al análisis psicológico, en el que se insertan dos alusiones a mitos griegos, las únicas que se dan en este primer período de producción: el de Tántalo, con el que el poeta se compara (vs. 93-100) y el de Marte y Venus atrapados en la red (vs. 101-107), símbolo del maridaje de su razón y su apetito. Y después de reiterar las consideraciones sobre el dolor, irracional a veces, sobre su tormento interior y la fatiga insoportable de este vaivén continuo entre desasosiego y esperanza, la Canción se cierra con el magnífico envío de 9 versos que la resume: la inestabilidad, ligereza y turbulencia del ánimo se corresponden con la permanencia, gravedad y firmeza del tormento. Esta oposición conceptual, tan del gusto hispánico, está expresamente manifestada por el poeta, que cierra la composición con un verso de acentuación yámbica en el que, por fin, se arremansa el pensamiento en la idea de la muerte

..... hasta que, para
en aquel fin de lo terrible y fuerte
que todo el mundo afirma que es la muerte.

verso espléndido por su ritmo interior intencionalmente logrado, cuyo movimiento pausado y lento se resuelve en la palabra muerte con que culmina.

El influjo predominante es el de Ausias March, tanto en el conflicto dramático como en el patetismo de la confesión. Lapesa¹⁹ y Pons²⁰ han re-

¹⁹ Op. cit., p. 54-50.

²⁰ Art. cit.

Pero tanto Petrarca como los poetas del siglo xv y Ausias March (los tres influjos más notables ejercidos sobre Garcilaso en su primer período de producción) son tres derivaciones de la poesía trovadoresca que, además, se influyeron entre sí. Garcilaso, fuertemente original e individualista pese a estas influencias voluntariamente buscadas y ostensiblemente imitadas, como corresponde a un poeta renacentista, se nos presenta a través de las pocas muestras que nos quedan anteriores a 1532 como un poeta de raíz trovadoresca, de expresión exaltada y contenida al mismo tiempo, austero y apasionado, en busca de su yo íntimo, y dueño ya de una gran maestría técnica en el manejo de las formas poéticas italianas. Como ejemplo de su producción durante este período se analizará la Canción IV, sin duda su obra más acabada anterior a 1532.

8. La Canción IV

Acusa una gran perfección formal; por este motivo algunos comentaristas vacilan en asignarla al primer período garcilasiano, pero el análisis de los estados anímicos, la turbulencia apasionada y la influencia evidente de Ausias March y Petrarca permiten ubicarla entre 1529 (año del casamiento de Isabel Freire y 1532. Para Lapesa es obra de conflicto no solo psicológico, sino artístico, pues en ella, dice, luchan dos técnicas: la de raíz hispánica y la petrarquesca¹⁷. Debe relacionársela espiritual y expresivamente con los sonetos I y VI.

¹⁷ Op. cit.; las páginas 67-72 están dedicadas al estudio de esta Canción.

Consiste de 8 estancias y un envío. Ha seguido, como ya se ha dicho, el esquema petrarquesco A B C B A C C D E o D F G H H G F F I I: veinte versos con nueve rimas consonantes; solo uno, el décimo, es heptasílabo. Esta amplia y densa estrofa superabundante en endecasílabos se adapta perfectamente a la gravedad del asunto: forma y fondo concebidos unitariamente. Ya Herrera opinaba que esta Canción "es tan generosa y noble y afectuosa y llena de sentimientos, y declara tan bien aquella secreta contienda de la razón y el apetito, que oso decir que ninguna de las estimadas de Italia le hace ventaja, y que pocas merecen igualdad con ella..."¹⁸

La primera estancia, dividida en cuanto al contenido en dos partes, comienza con una declaración de tipo programático: el poeta manifestará abiertamente y con dureza la aspereza de su mal (vs. 1-6); en seguida (vs. 7-20) nos revela su estado de ánimo: inestabilidad espiritual que lo lleva del desaliento a la esperanza. Estas dos situaciones anímicas están representadas por dos paisajes alegóricos:

pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas
corre con ligereza más que el viento
bañando de mi sangre la carrera.
Y para más despielo atormentarme
llevamos alguna vez por entre flores,

¹⁸ Anotaciones, p. 230.

gistrado los débitos expresivos que son, en verdad, abundantes. El influjo de Petrarca es menor, aunque la contienda razón-pasión está también en el italiano, pero era un bien poético común; la alusión al cabello y a los ojos que pueden transformar la noche en día (como en el soneto CCXV de Petrarca) son, dice Lapesa, las dos únicas alusiones a la belleza física de la amada anteriores a 1533, y ambas muestran el sello petrarquesco.²¹ Estas dos imágenes iluminan el cuadro sombrío de toda la Canción y anuncian las tendencias del poeta que a partir de 1533 se pondrán de manifiesto. Hay una predilección por palabras que reflejan la violencia de la pasión ("tormento", "dolor", "mortífero", "ponzoñoso", etc.) y una sorprendente falta de epítesis y de adjetivación sensorial; los adjetivos utilizados expresan, generalmente, cualidades de índole moral o conceptual, no física.

D. Obras de transición

De las tres poesías fechadas por la crítica en el año de 1532 solo nos interesa la Canción III, escrita indudablemente después de la IV.²² Formada por

²¹ Margot Arco de Vázquez, sin embargo (op. cit., p. 130-135), alude solo al influjo de Petrarca; más aún, considera que la Canción IV representa el momento culminante de la influencia de Petrarca en la obra de Garcilaso.

²² Arco de Vázquez, Margot: "Cerca el Danubio una isla" en: *Studia Philologica*, homenaje a Dámaso Alonso, I, p. 91-100. La autora supone que la Canción III debió ser escrita en 1534, y que el presente de indicativo es un

cinco estancias y el envío, sigue en las estrofas el esquema de la famosa canción de Petrarca "Chiare, fresche e dolete acque": 13 versos, de los cuales 4 son endecasílabos y 9 heptasílabos (a b C a b C e d o o D f F), estrofa liviana que se presta admirablemente al contenido, especialmente de las estancias primera y quinta. Estas dos estancias enmarcan las tres centrales en que está contenido el mensaje esencial de la Canción: su protesta por el destierro y su afirmación de fortaleza estoica ante la adversidad. El poeta no teme a la muerte,

"que otra cosa más dura que la muerte
me halla y ha hallado".

(vs. 37-38)

es el "dolorido sentir" del cual, sí, espera el acabamiento definitivo. Todo esto está dicho ásperamente, en lenguaje escueto y recortado, sin concesiones sensualistas de ninguna especie, con resonancias de cancionero castellano que recuerdan la Canción IV. No se registra en estas tres estrofas un sólo epíteto.

Son las dos estrofas que enmarcan esta materia las que anuncian al Garcilaso de la plenitud, al poeta del paisaje natural no descubierto por él hasta este momento. En la primera se describe la isla cercada por el Danubio, como el *locus amoenus* tradicional:

Con un manso ríldo
de agua corriente y clara

presenta ideal, pues el poeta evoca hechos vividos en el pasado, como confirmaría el pretérito *estuvo* del v. 14.

cerca el Danubio una isla que pudiera
 ser lugar escogido
 para que descansara
 quien como está yo agora no estuviera;
 do siempre primavera
 pareco en la verdura
 sembrada de las flores;
 hacen los ruiseñores
 renovar el placer o la tristura
 con sus blandas querellas,
 que nunca día ni noche cesan dellas.

(Va. 1-13)

Cuatro elementos conforman este paisaje estilizado, sumamente simplificado: el río, el prado verde en eterna primavera, las flores que lo esmalan y los ruiseñores que cantan "sus blandas querellas". Paisaje de cuño petrarquista, que se enriquecerá en los años siguientes con nuevos elementos. En la estrofa quinta se evoca el Danubio, "río divino", al que da Garcilaso la máxima calificación acordada por él a los ríos de su poesía (además del Danubio, el Tajo y el Tormes). Y en estas dos estrofas varios epítetos: manso ruido, agua corriente y clara, claras ondas, blandas querellas, que persistirán en su poesía posterior.

10. Obras de madurez

El panorama mental del poeta, ya se ha dicho, se amplía notablemente durante su permanencia en Nápoles. Pueden señalarse como hechos fundamentales de este enriquecimiento: a) la incorporación y asimilación de los clásicos; b) la incorporación del mundo pastoril, hecho ligado al anterior,

a) El mundo clásico. Virgilio, en primer lugar, impresiona el espíritu de Garcilaso. Sus *Bucólicas* o *Églogas* y, en menor medida, las *Geórgicas* (especialmente el libro 4º) han dejado claras huellas en su obra, sin excluir recuerdos de la *Enéida*. Desde el ruiseñor de las *Geórgicas* (Egloga I, vs. 324-337) hasta el canto alterno de Tirreno y Alcino (Egloga III, vs. 304-368), las *Églogas* garcilasianas respiran virgilianismo. Intensifica la técnica imitatoria y algunas de sus obras (la Elegía I, por ejemplo), muestran un ensamblamiento de reminiscencias clásicas. El mundo mitológico, apenas aludido antes, irrumpe vigoroso y su presencia se acentúa en las últimas obras, especialmente en la Egloga III. Además, Horacio, cuya influencia se advierte esporádicamente en obras del primer período, Ovidio, Propertio. Tal vez llegó a dominar el griego, pues Bernardo Tasso alude en una carta a un himno griego compuesto por Garcilaso. El influjo petrarquesco subsiste y se manifiesta fuertemente en el carácter intimista y en la dulzura de algunas composiciones de este período (Egloga I, planto de Nemoroso). Pero el fondo castizo hispánico ha desaparecido; Garcilaso es ahora un poeta de acentos universales y muy vastos, impresionado por la plasticidad, el colorido y la riqueza sensorial del bucolismo. Tal vez el alma española vuelva por sus fueros en algunos arreos de senectud que se advierten en la Elegía I, por ejemplo; pero aquella enérgica solriedad expresiva al servicio de un ánimo atribulado ha sido suavizada y linada en sus aristas. En la Egloga II hay, en algunos pasajes, muestras de un alma atormentada; pero, en general, la atmósfera es de dulzura, de abandono, de melancolía muerta y deliciosa.

El mundo clásico le llega, también, reelaborado a través de Sannazaro, cuyo refinamiento le cautiva, y de Bernardo Tasso, de quien toma, además, la *lira*, adaptación a su vez de la estrofa horaciana. Garcilaso amplía también sus recursos formales: cultiva, además del soneto, la égloga, la oda (Canción V), la elegía y la epístola.

b) El mundo pastoril. Las Eglogas. El pastor aparece en la literatura occidental hacia el siglo III a.C. Teócrito, poeta alejandrino, es el iniciador del género bucólico, y su máximo representante en lengua griega. Los pastores de sus *Idilios* viven en una naturaleza privilegiada (Sicilia) cantando sus amores. En esta naturaleza se destacan los elementos típicos del paisaje pastoril: el bosque, la fuente, la tórtola que gime, el jilguero que canta y las abejas de oro. Los pastores obsequian a sus amadas guirnalda de flores y frutos de la tierra. Literatura de evasión, la bucólica representa un anhelo de vida sencilla y pura, una vuelta a la naturaleza. Paisaje y pastores están idealizados, y en él y con ellos alternan las deidades.

Virgilio lleva el género a su máxima estilización en sus diez *Eglogas*, en las que disemina los elementos de los *Idilios* de Teócrito, adecuándolos a veces a circunstancias de su momento histórico; algunas de ellas se sitúan en la Arcadia, país utópico de eterna primavera, tierra de ninfas y sátiros. La melancolía caracteriza las églogas de Virgilio.

El humanismo procuró renovar el género: Boccaccio en el *Ameto* vuelve al tema pastoril, pero revestido de simbología y de sentido trascendente, y por primera vez alterna en el desarrollo argumental la prosa y el verso.

X → Es Jacopo Sannazaro quien en el Renacimiento

revitaliza el tema, y en la *Arcadia* da el precedente inmediato de la pastoril renacentista. Publicada en 1504, consta de 12 prosas y 12 églogas en verso, y desarrolla un tema de perfiles novelescos: el desdichado amor del pastor Sincero (el mismo Sannazaro) por la inalcanzable Carmosina Bonifacio, su abandono de las orillas del Sebeto natal para refugiarse en la Arcadia. La presentación de toda una casuística amorosa encarnada en varias parejas de pastores, su retorno a Nápoles y su definitivo dolor por la muerte de Carmosina. Si bien la *Arcadia* suscitará específicamente el nacimiento de la novela pastoril, su influjo en la lírica es notable: el mundo idílico e idealizado; su sensualidad refinada, su preciosismo decorativo, su nostálgica melancolía sedujeron a los poetas del siglo XVI y se incorporaron, junto con los elementos de la pastoral virgiliana, a la sensibilidad y a la obra de los grandes líricos. Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso, dice acertadamente: «La materia de esta poesía [se refiere a la pastoral] es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin dafio, no funestos corralia de celo, no manchados con adulterios: competencias de rivales, pero sin muerte y sin sangre; los dones que dan a sus amadas tienen más estimación por la voluntad que por el precio, porque envían manzanas doradas o palomas cogidas del nido; las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simple, elegante; los sentimientos, afectuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rustiqueza de la aldea; pero no sin gracia ni con profunda ignorancia y vejez; porque se llena su

rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo . . . " 23

Garcilaso es el primer poeta pastoril de España. Hemos dicho ya que su destierro en Nápoles le puso en contacto con los integrantes de la Academia Pontiana, a la cual había pertenecido Sannazaro hasta su muerte (hacia 1530). Allí conoció la *Arcadia*, se identifica con sus modos expresivos, y actualiza su conocimiento de Virgilio. El mundo pastoril se convierte, a partir de 1533, en una provincia (la más importante) de su territorio poético. Virgilio y Sannazaro nutren su espíritu, y Garcilaso adopta nombres pastoriles: Salicio o Nemeroso; o Isabel Freire es, desde entonces, Elisa.

Un paisaje estilizado y perfecto sirve de marco a la queja del "dolorido sentir"; Salicio, Nemeroso, Albanio, lloran su infortunio bajo alguna alta haya, junto a una clara corriente de agua "con sonido", en un prado esmaltado de flores; un ruiseñor acompaña el lamento con su triste canto, mientras el viento susurra entre las frondas. El paisaje pastoril no tiene rasgos caracterizadores; es esquemático, reducido a pocos elementos que se repiten siempre y que van siempre calificados con los mismos epítetos: viento fresco, prados floridos, lugares verdes y amenos, flores blancas o rojas, bosques umbrosos, aguas claras.²⁴ Es el paisaje virgiliano, enriquecido con elementos tomados de Sannazaro.²⁵

²³ P. 407, por error en el texto 307.

²⁴ Véase Sobejano, Gonzalo: *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Ctedos, 1950. Esp. "El epíteto clásico: Garcilaso de la Vega", p. 213-254.

²⁵ Para el estudio del paisaje en Garcilaso, véase Arco de Vázquez, Margot: *Garcilaso de la Vega*, p. 101-118.

Esta predilección de Garcilaso por una adjetivación tipificadora, esta cualidad constante que asumen los elementos del paisaje, nos ubican en una naturaleza perfecta o inmutable, en contraste con la inestabilidad anímica del enamorado, con su lucha interior y su desasosiego. Azorín ha captado el paisaje garcilasiano con toda propiedad: "Garcilaso ama el agua, los árboles y las flores. Son esas sus tres dilecciones supremas. El poeta nos pinta en sus versos el agua clara que atraviesa un fresco y verde prado; las corrientes cristalinas y puras; los árboles que se espejan en la superficie tersa de los ríos y fontánas; los valles floridos y sombríos; el viento manso que mueve blandamente los árboles; las nubes coloradas que aparecen bordadas de oro al tramontar el sol; el murmurio del agua en los hontanares; las robustas y verdes encinas; las altas hayas; las hondonadas floridas, espesas y umbrosas; el silencio sólo turbado por el manso ruido de las abejas; los prados verdes y suaves."²⁶

Esto es el paisaje en que Salicio y Nemeroso (Egloga I) dan al aire sus quejas, en que Albanio evoca sus cacerías con Camila (Egloga II), en que las niñas bordan sus telas (Egloga III). Antes de 1533 y por una sola vez, ya se ha visto, Garcilaso describe con los medios convencionales (*sol/locus amoenus*) un paisaje natural; es el de la Canción III, mucho más pobre y reducido; y por una sola vez también se apartará de este paisaje tipo o idealizado para visualizar un determinado lugar: la ribera del Tajo que la blanca Nise reproduce en su bordado (Egloga III), ribera del Tajo que el poeta

²⁶ "Garcilaso y Cúlgora" en: *Lecturas españolas*. Madrid, 1912, p. 57-63.

llevaba en su retina y que evocaba en su concreta realidad entre el fragor de la guerra de Provenza. Esta última descripción paisajística marca una evolución en el concepto del paisaje artístico. Garcilaso, en la madurez y absoluto dominio de sus medios expresivos, marchaba hacia un desapego de las formas convencionales del mundo pastoril. La muerte interrumpió este camino.

El paisaje bucólico responde también a la tendencia renacentista de exaltación de la naturaleza y a una actitud contemplativa e idealizadora del mundo natural. A esta misma actitud obedece el éxito del tema del *Beatus Ille* en este período. Garcilaso parafraseó el tema horaciano en un bello fragmento en tres estancias de la *Egloga II* (vs. 38-78), donde no faltan "el manso ruido del agua", "la clara fuente", las "tiernas flores", las aves canoras, ni la "solicita abeja" virgiliana.

Las *Elogas*. Fruto exquisito de esta integración cultural, de este fuero de lo clásico en el mundo poético netamente renacentista, son sus *Elogas*. Las tres están relacionadas de alguna manera con la casa de Alba. La segunda, cronológicamente la primera (fines de 1533, principios de 1534) revela aún cierta incoherencia en la distribución y ensamble del material poético. Es la más extensa (1895 versos), la de estructura más compleja y la única composición polimétrica de Garcilaso; es también la única en que se advierten ciertos elementos dramáticos, como el diálogo, que quizá la hicieron representable en su primera parte. Su estructura es heterogénea: consta de dos partes: una *égloga pastoril* (vs. 1-1040) a la que se superpone un panegírico de la

casa de Alba (vs. 1041-1895). Lapesa²⁷ y Margot Arco²⁸ la han estudiado detenidamente.

La *Egloga I* (principios de 1535), dedicada al virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, marqués de Villafraanca, tío del Gran Duque de Alba, consta también de dos partes: el canto de Salicio y el de Nemoroso.

Es quizá la composición más hermosa de Garcilaso por su extremado lirismo y por la autenticidad de su voz dolorida. Esta autenticidad frena el artificio; el llanto de Nemoroso es lo más bello que ha brotado de su pluma. Salicio y Nemoroso representan a Garcilaso en dos momentos distintos de su proceso amoroso: antes y después de 1534, año de la muerte de Isabel Freire. ¿Hay fechas distintas para las distintas partes? Es lo que sostiene Entwistle²⁹; por lo contrario, Lapesa afirma la absoluta unidad artística de la composición.³⁰ Virgilio y Petrarca son las fuentes principales; la estructura es la de la *Egloga VIII* de Virgilio.

11. La *Egloga III*

Es la obra más rica y trabajada de Garcilaso y su última producción (1536). Consta de 47 octavas

²⁷ Op. cit., p. 63-118.

²⁸ "La *Egloga II* de Garcilaso de la Vega", *Arco*, V (1): 67-83, (2): 68-78, 1046.

²⁹ Entwistle, William J.: "La data de la *Egloga primera* de Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXII: 254-256, 1930.

³⁰ Véase su estudio sobre esta composición en op. cit., p. 124-143, y el excelente de Margot Arco: "La *Egloga primera* de Garcilaso" en *La Torre*, 1953.

21

reales, siguiendo en esto, según Keniston, al modelo de la *Tirsi* de Castiglione y César Gonzaga. La falta de agilidad, natural en una estrofa formada solo por endecasílabos, ha sido superada por Garcilaso gracias a los encabalgamientos de versos y al cambio de tono y aun de asunto en los pareados finales. Se relaciona con los sonetos XI y XIII que son, posiblemente, del mismo año y están presididos por el mismo aliento pagano de la *Égloga*.

La bella *dedicatoria* a doña María Osorio Pimentel (la "ilustre y hermosísima María" del v. 2), esposa del marqués de Villafranca, ocupa seis octavas y media, y es uno de los fragmentos más sinceros de Garcilaso. El poeta, que se siente émulo de Orfeo, promete a doña María cantar su hermosura, ingenio y valor no bien su actividad bélica ("cuidados vanos") y Apolo y las musas le den "ocio y lengua con que hable". Mientras tanto, le ruega escuche "aquesta inculpa parte de mi estilo", "el bajo son de mi zampoña ruda"; son las mismas protestas y la misma convencional modestia de la *dedicatoria* de la *Égloga* I, que se repetirán en los *imitadores*.⁸¹ Por otra parte, el estilo pastoril era una forma del "bajo o ínfimo", según la teoría de los estilos. Los cuatro últimos versos de la estrofa 7 presentan a las cuatro ninfas y anuncian el canto del poeta.

Octava En la estrofa 8 comienza la *égloga* propiamente dicha, cuya acción se ubica en la ribera del Tajo:

Cerca del Tajo, en soledad anena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de yedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura

⁸¹ Véase la *dedicatoria* de *Polifemo*, de Cóngora.

y así la toje arriba y encadena
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la yerba y el oído.

(vs. 57-64)
ESTRUCTURA

La estructura es clara y cuidada: a una *égloga* mitológica que abarca 26 estrofas (8 a 33) sigue una *égloga* pastoril (estrofas 37 a 46), separadas ambas por tres estrofas de transición (34-36) y rematada por una estrofa final (47). En la *égloga* mitológica advertimos una parte introductoria (descripción paisajística, aparición de las cuatro ninfas y referencia a las telas que labran, estrofas 8 a 15) a la que sigue la descripción de las escenas bordadas, que son leyendas míticas de amores frustrados: Orfeo y Euríclico (3 estrofas, 16-18), Apolo y Dafne (3 estrofas, 19-21), Adonis y Venus (3 estrofas, 22-24). El bordado de Niso (la triste historia de amor de la ninfa Elisa y el pastor Nemoroso) ocupa 9 estrofas (25-33), tantas como sumadas las otras tres; de esta manera Garcilaso subraya la importancia de esta cuarta historia, a la que da categoría de mito, y que no es otra que la suya propia. Así, la queja desgarradora de Nemoroso en la *Égloga* I, patética y real, dicha en primera persona, se aleja hacia la mitología, en cuyo cielo luce perfecta, fijada y extrahumana.

La técnica usada por Garcilaso en la descripción de estas escenas mitológicas es sumamente dinámica, y se repite en los cuatro casos: primero la ninfa borda (¿o pinta?) el paisaje sobre el cual ubica luego las figuras en movimiento; así, Filódoco "con diestra mano" representa primero la ribera del Estrimón,

..... de una parte el verde llano,
y de otra el monte de aspereza fiern,
pisado tarde o nunca del pie humano.

(vs. 124-120)

Ubica en seguida a Eurídice, mordida por la serpiente, yaciendo entre las flores

y el ánima, los ojos ya volviendo,
de su hermosa carne despidiendo.

(vs. 135-130)

Aparece Orfeo,

el osado marido que bajaba
al triste reino de la oscura gente

(vs. 138-139)

El descenso a los infiernos está figurado, gracias al pretérito imperfecto, como una sucesión en el tiempo; el mismo efecto se busca, en el caso anterior, con los dos gerundios. Es la técnica utilizada también en el caso de las metamorfosis de Dafne y Anaxárate, a que ya hemos aludido. Este entrecruzamiento de los planos temporales y espaciales es frecuente en el Garcilaso de la plenitud, y proporciona a su poesía un rasgo de indudable modernidad.

La égloga propiamente pastoril comienza con la llegada de los pastores Tirreno y Alcino, precedidos del son de sus zampoñas, forma de presentación de personajes común en la pastoral. El canto amebico que sigue es ejercicio poético que no revela en absoluto sentimientos personales; el poeta lo señala diciendo que estaban "enseñados / ... / a cantar juntamente aparejados / y a responder ..." (vs.

300-303). Es un contrapunto inspirado (por momentos traducido) del de Coridón y Tirsis, de la Egloga VII de Virgilio. María Rosa Lida ha estudiado el esquema de este canto alitero.⁸²

El paisaje natural está tratado en tres oportunidades: 1) vs. 57-80; 2) vs. 209-210; 3) vs. 273-280. Los dos primeros han sido analizados por Dámaso Alonso en un estudio ya clásico.⁸³ El primero representa la ribera del Tajo vista como el locus amoenus bajo el alto sol del medio día. La riqueza plástica y auditiva del fragmento es admirable; la refinada sensualidad halaga los sentidos, y la presencia de la figura femenina en ese paisaje (la ninfa que surge de las aguas peinándose los "cabellos de oro fino") introduce una variante dinámica en el cuadro estático y perfecto, una de las maravillas de la lírica renacentista castellana. El segundo es otra descripción del mismo ambiente, que responde, esta sí, a una vivencia real:

Pintado el caudaloso río se vía,
que en áspera estrechez reducido
un monte casi alrededor ceñía,
con impetu corriendo y con rúido.

(vs. 201-204)

Y luego la referencia a Toledo:

Estaba puesta en la sublime cumbre
del monte, y desde allí por él sembrada,
aquella llusra y clara posadumbre

⁸² "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *Revista de Filología Hispánica*, 1930.

⁸³ "Garcilaso y los límites de la estilística".

de antiguos edificios adornada.
De allí con agradable mauseduimbro
el Tajo va siguiendo su jornada
(y regando los campos y arboladas
con artificio de las altas ruedas.

(vs. 209-210)

Paisaje no sólo natural, sino real, recordado también por Cervantes en *La Galatea*, libro VI, donde el pastor Elicio, loando a Toledo, dice: "¿Qué diré de la industria de las altas ruedas, con cuyo continuo movimiento sacan las aguas del profundo río y humedecen abundantamente las eras que por largo espacio están apartadas?" Garcilaso ha evocado otra vez este mismo paisaje, al final de su oda latina a Tulesio, y las "ruedas" (es decir, los azudes) integran también su visión de la tierra natal:

Num tu fluentem divitis Tagum,
num prata gyris uvida roscilla
mutare me insanum putabas
dulcibus immemoremque amicis?³⁴

El tercer pasaje mencionado (vs. 273-280) describe el atardecer; ya no hará alusión a las nubes coloradas bordadas de oro de la Egloga I; su búsqueda de nuevas sensaciones e imágenes halla en el movimiento la nota de gracia y lozanía. Y aquí son los peces que saltan sobre las ondas, azotándolas con sus colas, los que nos transmiten el gozo de la hora exquisita. Motivo original y encantador.

³⁴ Traducción de Elias L. Rivers:

"¿Pensabas tú que el Tajo que fluye por riquezas
o los prados regados por las ruedas rociadas,
los cambiaba yo, insento
y desmemoriado, por los dulces amigos?"

quo da al último paisaje brotado de su pluma una viva originalidad que lo aleja de los moldes tradicionales.

Las fuentes de inspiración son muy variadas; si Virgilio preside la parte pastoril, Ovidio se hace presente en la mitológica; junto a ellos, Sannazaro (prosa XII), Ariosto, Bion y tal vez Homero.

La Egloga III representa el momento de mayor plenitud en la producción de Garcilaso. Perfecta desde el punto de vista técnico, nos sume en una lejanía sin tiempo, en un mundo idealizado y perfecto; los amores del poeta y los de los dioses están en un mismo plano temporal.

Si falta el apasionamiento de la Egloga I, nos encontramos en cambio con un delicioso y refinado mundo de belleza, pleno de hermosura colorista y musical, rebotante de gracia y elegancia.

"A thing of beauty is a joy for ever", decía Keats. La Egloga III de Garcilaso es uno de los mejores tributos de la lírica española a la eterna alegría.

12. Bibliografía

- Alcalá, Manuel: "Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega", *Filosofía y Letras*, México, XI (21): 59-78; (22): 227-245, 1946.
- Alonso, Dámaso: "Garcilaso y los límites de la estilística" en *su Poesía española*, Madrid, Gredos, 1957, p. 49-108.
- Arce, Margot: "La Egloga I de Garcilaso", *La Torre*, I (2): 31-68, 1953.
- Arce, Margot: "La Egloga II de Garcilaso de la Vega", *Asomante*, V (1): 57-73; (2): 60-78, 1949.
- Arce, Margot: *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, 1930 (anexo XIII de la *Revista de Filología Española*). Rec-

ditado por la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico, 1961. Se cita por esta reedición.

Arco de Vázquez, Margot: "Cerca el Danubio una isla" en: *Studia Philologica*, Homennjo a Dámaso Alonso, I: 91-100. Madrid, Gredos, 1960.

Dayo, Marcel José: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*. Madrid, Gredos, 1959.

Carayon, Marcel: "Le monde affectif de Garcilaso", *Bulletin Hispanique*, XXXII: 240-253, 1930.

Cirot, Georges: "A propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, XXII (4): 234-255, 1920.

Davies, Gareth A.: "Notes on some classical sources for Garcilaso and Luis de León", *Hispanic Review*, XXXII (3): 202-210, 1964.

Entwistle, William J.: "La data de la Égloga primera de Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXII: 254-259, 1930.

Entwistle, William J.: "The First Eclogue of Garcilaso", *Bulletin of Spanish Studies*, II: 87-90, 1925.

Entwistle, William J.: "The loves of Garcilaso", *Hispania*, XIII: 377-388, 1930.

Fernández de Navarrete, Eustaquio: *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*. Madrid, 1850. (Colec. Documentos inéditos para la historia de España, XVI).

Fucilla, Joseph G.: "Sobre dos sonetos de Garcilaso", *Revista de Filología Española*, XXXV: 113-117, 1952.

Gerhardt, Mia I.: *La Pastoral*, Assen, 1950.

Green, Otis H.: "The abode of the blast in Garcilaso's Ecloga primera", *Romanica Philology*, VI: 272-278, 1953.

Gutiérrez Volta, Jonquima: "Las odas latinas de Garcilaso de la Vega", *Revista de Literatura*, Madrid, II (4): 281-308, 1952.

Keniston, Hayward: *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*. Nueva York, 1922.

Lapesa, Rafael: *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente, 1948.

Lida, María Rosa: "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *Revista de Filología Hispánica*, I (1): 20-33, 1939.

Lumsden, Audrey: "Garcilaso de la Vega as a latin poet", *Modern Language Review*, XLII: 337-341, 1947.

Lumsden, Audrey: "Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega", *Hispanic Review*, XV: 251-271, 1947.

Lumsden, Audrey: "Two sonnets by Garcilaso de la Vega", *Bulletin of Spanish Studies*, XXI: 114-110, 1944.

Mas, Aimé: "Le mouvement ternaire dans les hendécasyllabes de la troisième églogue de Garcilaso", *Bulletin Hispanique*, LXIV bis: 538-550, 1962 (Mélanges offerts à Marcel Bataillon).

Melo, Eugenio: "In margine allo poesie di Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXII: 218-245, 1930.

Melo, Eugenio: "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia", *Bulletin Hispanique*, XXV: 108-148 y 361-370; XXVI: 35-51, 1924.

Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Antología de poetas líricos*, XIII. Madrid, 1908.

Navarro Tomás, Tomás: "El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso", *Romanica Philology*, V: 205-211, 1951-52.

Navarro Tomás, Tomás: Prólogo y notas a su ed. de *Obras de Garcilaso*, 3ª ed. Madrid, 1935 (Colec. Clásicos castellanos, 3).

Orozco Díaz, Emilio: "De lo humano a lo divino. Del palacio de Garcilaso al de San Juan de la Cruz", *Revista de la Universidad de Oviedo*, 99-123, 1945.

Parker, Alexander A.: "Theme and imagery in Garcilaso's First Eclogue", *Bulletin of Spanish Studies*, XXV: 222-227, 1948.

Pons, Joseph S.: "Note sur la Canción IV de Garcilaso de la Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXV (2): 108-172, 1933.

Rivers, Elias L.: "Las Églogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual", *Atenea*, XL (401): 54-64, 1963.

Rivers, Elias L.: "The pastoral paradox of natural art", *Modern Language Notes*, LXXVII (2): 130-144, 1962.

Spitzer, Leo: "Garcilaso, third Eclogue, lines 205-271", *Hispanic Review*, XX: 243-248, 1952.

Wilson, Edward M.: La estrofa sexta de la canción "A la flor de Cuido", *Revista de Filología Española*, XXXVI: 118-122, 1952.

LA ENCICLOPEDIA LITERARIA

La Enciclopedia Literaria es una colección de libros de 64 páginas destinados a suministrar informes breves, actuales y orgánicos sobre diversos temas literarios.

La primera serie de la Enciclopedia Literaria está dedicada a las literaturas española o hispanoamericana (1—) y la segunda a teoría y crítica literaria (1001—).

En un segundo momento los libros de la Enciclopedia Literaria se agruparán en tomos encuadernados.

España o Hispanoamérica

Los libros de esta serie son fundamentalmente de tres tipos:

1) Estudios dedicados a autores: biografía, panorama de la producción, ubicación y valoración de los escritores más importantes. Estos estudios incluyen también una bibliografía de y sobre el autor tratado y un cuadro cronológico. Algunos títulos: Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Isaacs, Benito Pérez Galdós, José Martí, César Vallejo, Gabriela Mistral, Fray Luis, Florencio Sánchez, Bécquer, Rubén Darío, Ricardo Palma, Mariano Azuela, etc.

2) Análisis de obras: Estudios dedicados al análisis de una novela, una obra de teatro, un grupo de poesías o de cuentos. Estos análisis son integrales y tratan en cada obra tanto sus aspectos lingüísticos y estructurales como los referentes a su contenido y significado.

También son considerados en ellos el proceso de creación y la valoración de la obra.

Algunos títulos: La poesía de Garcilaso de la Vega; Análisis del "Lazarillo de Tormes"; Análisis del "Mío Cid"; Análisis del "Martín Fierro"; Análisis de "Don Segundo Sombra"; Análisis de las "Rimas" de Bécquer; Análisis de "La Araucana"; Análisis de las "Tradiciones Peruanas", etc

3) Panoramas: Síntesis histórica del desarrollo de las literaturas española e hispanoamericana.

Estos panoramas serán totales o parciales (épocas, géneros, movimientos). Algunos títulos: La literatura mexicana; La literatura chilena; La poesía gauchesca; La poesía del Siglo de Oro; La novela hispanoamericana; La literatura uruguaya; La literatura cubana; La novela picaresca española; Los cronistas; El modernismo; El cuento hispanoamericano, etc

Teoría y crítica literaria

Esta serie de la Enciclopedia Literaria está dedicada a enfocar teóricamente la literatura, su naturaleza, su función, su problemática; a explicar el aporte de las diversas corrientes críticas y disciplinas a su estudio; a definir los géneros y los movimientos literarios, a estudiar los problemas de su producción y su consumo. Algunos títulos:

El concepto "literatura"; La novela tradicional; Existencialismo y literatura; El surrealismo; El cuento folklórico; El teatro moderno; Literatura y cultura de masas; Lingüística y literatura; El objetivismo; La narrativa moderna, etc.

PRIMEROS TÍTULOS

España o Hispanoamérica

1 La poesía de Garcilaso de la Vega por C. S. de Cortazar. Vida y obra — Ediciones — El ideal lingüístico — La nueva poesía — Versificación — Temática — Cronología de las obras de Garcilaso — Obras que pertenecen al primer período — La Canción IV — Obras de transición — Obras de madurez — La égloga III — Bibliografía.

2 Jorge Isaacs por Susana Zanetti
Infancia y adolescencia — El Paraíso perdido — Autor teatral — Poeta de éxito — Nacimiento de María — María — Existencia de María Guayabonero — En el gobierno liberal del Cauca — En la Guajira — Prematura vejez — Camilo — La muerte — Cuadro cronológico — Bibliografía.

3 Domingo Faustino Sarmiento por A. M. Barrenechea-B. Lavandera.
Introducción — Primeros años — Enfrentamiento con la realidad — Generación de 1837 — El exilio — Haciendo — Viajes — Programa de acción — Recuerdos de provincia — Oposición a Urquiza — La gobernación de San Juan — La diplomacia — Presidencia y declinación — Cuadro cronológico — Bibliografía.

Teoría y crítica

1001 La novela tradicional por Jaime Rest.
Origen de la novela — La forma de la novela — Novela y realidad social — Procedimientos narrativos — Trayectoria de la novela —

Crisis de la novela clásica — Bibliografía.

1002 El concepto "literatura" por Raúl
H. Castagnino. Introducción — Viejos y nuevos
conceptos — Arte de la palabra — La lengua
literaria o poética — Arte temporal — El
concepto "literatura" — Quehaceres literarios —
Literatura y vida — Funciones de la
literatura — Bibliografía.

1002 El concepto "literatura", por Raúl
Lamana. Situación histórico-literaria —
Definición del existencialismo — El mundo
absurdo — La rebelión. Búsqueda de la libertad —
Elección y compromiso — El escritor y su
relación con el mundo — Expresión literaria
de las ideas existencialistas.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE MARZO DE 1967
EN LOS TALLERES GRÁFICOS EDITORIAL ESCORPIO
CARRERA 8460, BUENOS AIRES.

6. ANALISIS CONCEPTUAL DE LA I EGLOGA DE GARCILASO

0.1. Un texto como la I égloga de Garcilaso desafía al crítico con su perfección.¹ Una perfección tan evidentemente esencializada por elementos culturales (el género bucólico, desde los modelos latinos a las mayores ejecuciones renacentistas; el lenguaje petrarquesco en acepción hispánica, con presentimientos manieristas) que constituye una invitación a un análisis comparativo, a una erudita búsqueda de fuentes y de *écarts* de las mismas fuentes. Estas investigaciones, iniciadas ya por los eruditos del siglo XI,² a pesar de ser utilísimas, corren el riesgo de producir, en el momento de la valoración crítica, observaciones aisladas y heterogéneas, interpretaciones no amoldables a un diseño unitario. Igualmente peligroso, sin embargo, sería prescindir de las raíces literarias de Garcilaso, e interpretar la obra según módulos ajenos a sus concepciones culturales.

Es evidente, y consciente, la geometría de la I égloga; también evidente que los dos lamentos que casi la ocupan se colocan como en un díptico, en el que se realiza una serie bien calculada de afinidades y desemejanzas. Los materiales que Garcilaso emplea en toda la égloga, lugares comunes en gran parte, se encuentran a menudo en los lamentos de los dos pastores, pero con funciones dis-

1. Bibliografía esencial: A. A. Parker, *Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue*, en «Bulletin of Spanish Studies», XXV, 1948, pp. 22-227; M. Arce, *La égloga primera de Garcilaso*, en «La Torre», I, 1953, n. 2, pp. 31-68; E. L. Rivers, *Las églogas de Garcilaso. Ensayo de una trayectoria espiritual*, en «Ateneas», CLII, 1953, pp. 54-64; R. Lapeña, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1968, pp. 130-147. Para el texto, el tomo de Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, 1964. La edición minor (*Poesías castellanas completas*, Madrid, 1969) tiene la ventaja de numerar las estrofas (yo usaré números romanos), pero moderniza la grafía. A la reconstrucción filológica del texto ha contribuido A. Blecua. *En el texto de Garcilaso*, Madrid, 1970, pp. 115-147.

2. Los comentarios del Brocense, de Fernando de Herrera, de Tamayo de Vargas y de Azara los recoge A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1972.

tintas, a veces opuestas. Se comprueba, por lo tanto, que el poeta renacentista, trabajando sobre un repertorio estilístico, lingüístico y temático rigurosamente cerrado, logra expresarse originalmente, bien pronunciando con acentos personales el lugar común, bien conformándolo sutilmente para la función que debe desarrollar en una determinada parte del texto.

En el análisis que sigue he tratado precisamente de individualizar, bajo las estrofas atribuidas a los dos pastores (que desarrollan temas tradicionales —el amante abandonado y aquel cuya amada ha muerto— mediante una acumulación de formas y *topoi* igualmente canónicos —preguntas retóricas y *adynata*, apóstrofes y *ubi sunt?*, contraposiciones y personificaciones—), la línea conceptual que sigue Garcilaso con insuperable maestría. Es una línea que se desarrolla entre oposiciones sémicas de validez general, pero en la que he mantenido la disposición atribuida en el sistema ideológico petrarquista, porque sólo ésta justifica el valor que asumen en Garcilaso.

El esfuerzo de evidenciar, a través de lexemas, los sememas y el sistema sémico subyacente en el discurso que Garcilaso desarrolla en la I égloga podría naturalmente ampliarse a las demás obras de Garcilaso o de poetas contemporáneos. Pero no es esto lo que se ha pretendido. La tesis que este artículo trata de desarrollar y demostrar es que la estructura de la égloga se sostiene por una combinación de tensiones direccionales opuestas: el ciclo diurno del sol es en la parte narrativa el símbolo de estas tensiones; en la lírica, la metáfora. Y es alrededor de esta metáfora, empleada de forma antinómica por los dos pastores infelices, donde han sido ordenadas las parejas opositivas de conceptos que dominan el texto. Las tensiones direccionales, en definitiva, polarizan el campo sémico del texto, y de esta forma lo individualizan.

1.1. La I égloga de Garcilaso se compone de 30 estrofas, todas con un esquema A11 B11 C11 B11 A11 C11 c7 d7 d7 E11 E11 F11 e7 F11.³ La distribución de las estrofas actúa de una geometría rigurosa:⁴

3. Sólo la estrofa XX, con un verso más, muda el esquema (A11, B11, C11, B11, A11, C11, c7, d7, d7, E11, E11, F11, G11). Otra irregularidad se podría atribuir a los editores antiguos. El v. 263, heptasílabo en la ed. de 1549 y en la de Rivera, es endecasílabo, como exige el esquema en otros textos (más conveniente fuera aquesta suerte): Cfr. Blecua, *En el texto de Garcilaso* cit., pp. 120-121; Lapeña, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 142 y nota 172, defiende la infracción.

4. A fin a la de la VIII égloga de Virgilio en la traducción de Juan del Encina.

Dedicatoria	estrofas I-III (vv. 1-42).
Narración	estrofa IV (vv. 43-56).
Lamento de Salicio	estrofas V-XVI (vv. 57-224).
Narración	estrofa XVII (vv. 225-238).
Lamento de Nemoroso	estrofas XVIII-XXIX (vv. 239-407).
Narración	estrofa XXX (vv. 408-421).

Tenemos, por lo tanto, tres estrofas de dedicatoria, tres estrofas de narración y dos partes líricas de doce estrofas, es decir, de múltiplos de 3.⁵

1.2. La dedicatoria se coordina perfectamente con el contenido de la égloga a través de distintos procedimientos: 1) Empieza con el «argumento» (1-6), de tal manera que en seguida nombra a los dos pastores, y con términos que después se repiten en la narración («cantar», 4, cfr. «canto», 49; «dulce lamentar... sus quejas», 1, 3, cfr. «se quejava tan dulce[mente]», 53), o con imágenes que aparecerán de nuevo en los dos lamentos («cuíás ovejas al cantar sabroso / Estavan muy atentas, los amores, / De pacer olvidadas, escuchando», 4-6, cfr. «las fieras... dexan el sossegado / sueño por escuchar mi llanto triste», 203-206). Y termina con la invitación «escucha tú el cantar de mis pastores», 42; 2) Muestra vínculos internos con el «argumento» («atentas», 5, cfr. «atento», 10); 3) Contiene evocaciones verbales y temáticas a los lamentos: el tema de la caza (17-20), después en el lamento de Nemoroso (380, 389-391), la imagen de la yedra (38), que vuelve en el lamento de Salicio (135-136).

1.3. Más intensos los vínculos entre las partes narrativas y los lamentos: 1) El *locus amoenus*, con el *agua clara* que atraviesa el «fresco y verde prado» entre la «verdura» (46-48) lo describe, ade-

que cito por *Cancionero de Juan del Encina*. Primera edición 1488. Publicado facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1928. cc. xliii-XIV, y que Garcilaso debe haber tenido presente (cfr. además notas 12 y 13). La distribución es ésta: Argumento, estr. I; Dedicatoria, estr. II-IV; Narración, estr. V; Lamento de Damón, estr. VI-XIV; Narración, estr. XV; Lamento de Aliseibec, estr. XVI-XXV. Las estrofas, todas de octosílabos, tienen un esquema abcabodecde, con estribillo en los lamentos (x y y).

5. Cfr. con el esquema de Arce, *La égloga primera de Garcilaso* cit., pp. 31-35. Extraordinarias las páginas de A. Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Ensayos/Planeta, Barcelona, 1972, pp. 171-175, donde se desarrolla la descripción de los dos lamentos como canciones «sin vicio e sin muerte», por un petrarquismo revivido, que se desarrolla más ampliamente en su volumen *Garcilaso de la Vega*, Madrid, E. G. E. L., 1975.

más del poeta, Salicio: «Ves aquí un prado lleno de verdura... / Ves aquí una agua clara» (216-218, y también: «en este agua che corre clara y pura», 178) y Nemoroso la invoca como testigo: «Corrientes aguas puras... Verde prado de fresca sombra lleno» (239-241). 2) El arroyo a través del prado inicia la metáfora del reguero de lágrimas, a la que alude Salicio en el verso final de las estrofas de su lamento («Salid sin duelo, lágrimas, corriendo», 70, 84, 98, 112, etc.), desarrollada en la estrofa narrativa intermedia (XVII): «soltó de llanto una profunda vena» (227), y que reanuda Nemoroso: «Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable» (309). 3) Por último, es al murmullo del arroyo al que Salicio trata de amoldar el ritmo de su canto: «él con canto acordado / al rumor que sonaba / del agua que pasaba, / se quejaba...» (49-52).

Otros elementos conectivos: «el monte», el «altísimo monte» de las estrofas narrativas (46, 228, 417) y el «ganado» (o las «ovejas») citado en la dedicatoria (4) y en la conclusión (420), pero naturalmente también, y más veces, en los lamentos.

1.4. La primera y la última de las tres estrofas narrativas amoldan la duración de los lamentos al recorrido del sol desde el alba al ocaso. Compárese (estrofa IV):

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol... (43-45)

con (estrofa XXX):

Nunca pusieran fin al triste lloro
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol bordadas d'oro,
no vieran que era ya pasado el día (408-413).

Un procedimiento que tiene precedentes en el género bucólico,⁶ pero aquí valorizado metafóricamente. Por ahora baste observar que el ciclo diurno del sol constituye un correlato del tiempo poético.

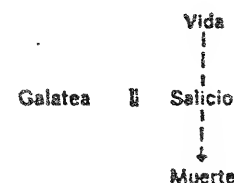
6. Debe corregirse *orladas* según Blecua. En el texto de Garcilaso cit., pp. 132-135.
7. Cfr., por ejemplo, en las églogas de Virgilio el ocaso que concluye la I (82-83), la III (67-68), y la X (77); la VIII, que Garcilaso tiene especialmente presente, inicia el relato con la descripción del alba (14-16). Innovación de Garcilaso respecto al modelo, la descripción simétrica de alba y ocaso.

co, mientras el murmullo del arroyo (1.3.) constituye un correlato del ritmo poético.

2.1. Los lamentos de los pastores, de la misma amplitud y con el mismo número de estrofas, se diferencian desde el punto de vista formal. En el de Salicio las estrofas terminan todas, excepto la última, con el mismo verso («Salid sin duelo, lágrimas, corriendo») con función de estribillo; por lo tanto (cfr. esquema en 1.1.), el antepenúltimo verso es con rima fija *-iendo*. En el lamento de Nemoroso, el verso final cambia siempre.

Los dos pastores lloran la separación de su amada. Separación que tiene causas distintas: Galatea ha abandonado a Salicio para unirse a otro pastor, Elissa ha muerto. Deriva de ello una distinta motivación del deseo de muerte expresado por los dos pastores: Salicio quiere abandonar el mundo en el que Galatea ya no es suya, Nemoroso desea unirse de nuevo a Elissa en el más allá.

Sintomático un examen de las palabras *muerte*, *morir* en el lamento de Salicio. Se refieren siempre a Salicio, y están situadas con distintos procedimientos gramaticales, en un próximo futuro. Usadas en el significado más común, están a menudo en contraposición con *vida* («Estoy muriendo, y aún la vida temo», 60; «Y tú, desta mi vida ya olvidada, / sin mostrar un pequeño sentimiento / de que por ti Salicio triste muera», 85-87; además: «causar la muerte de un estrecho amigo», 94; «Yo estoy muriendo», 96; «mi morir», 202). La muerte inminente del pastor depende de la pérdida de validez de *vida* y *bivir* una vez privadas del único valor que tenían para él, el amor de Galatea: «aún la vida temo; / témola con razón, pues tú me dexas, / que no hay sin ti el bivir para qué sea», 60-62. Por lo tanto, el cantor se encuentra entre dos polos, vida-muerte, y tiende hacia el segundo debido a la pérdida de atracción del primero, al que estaba ligado a través del amor por Galatea. Así:⁸



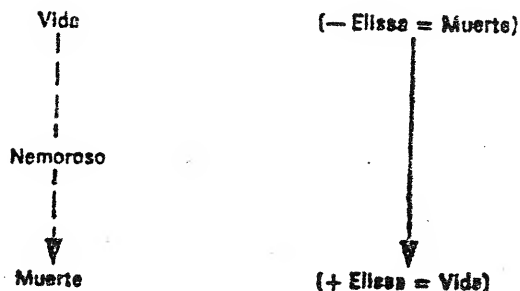
8. En los esquemas gráficos del capítulo uso sólo dos signos: la doble línea vertical (||) para la separación, la flecha para los movimientos. La flecha segmentada para movimientos que deben realizarse.

- * En el lamento de Nemoroso, *muerte*, cuando no es hipóstasis y antagonista (340-344), se refiere dos veces a la mujer (293, 393). Su contraposición a vida implica el distinto destino de los dos amantes. La *vida* es en efecto siempre la de Nemoroso, y se le vinculan atributos de tristeza: «los agudos filos de la *muerte* [de Elissa]... los cansados años de mi *vida*», 262-264; «a la *pessada vida* y enojosa», 293. La oposición vida-muerte, por lo tanto, es también oposición entre dos destinos: Elissa ha pasado al segundo polo, mientras Nemoroso está aún, nolente, en el primero.

Para Nemoroso la *vida* es ya un peso, cansancio; lo que le daba valor no ha desaparecido, como para Salicio, sino que ha pasado al campo de la muerte: tanto es así que a Elissa puede unírsele todavía el atributo «vida mja» (282). Un sistema conceptual expresado, en la estrofa XXIII, con las equivalencias oscuridad, noche = muerte; luz, día = vida; sol = Elissa. El paso de Elissa de la vida a la muerte invierte los términos de las dos equivalencias: luz, día = = muerte (gracias al sol — Elissa); vida (sin sol — Elissa) = oscuridad, noche:

tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que é quedado
de sombra y de temor atormentado,
hasta que *muerte* el tiempo determine
que a ver el deseado
sol de tu clara vista m'encamine (318-323).

Y es la única vez que *muerte* se refiere a Nemoroso, dado que, carente de toda resonancia luctuosa, se convierte, mediante transformaciones verbales, en una apoteosis en la última estrofa del lamento. El deseo de Nemoroso de trasladarse al polo de la muerte puede sintetizarse así:



2.2. Por lo tanto la muerte es para Salicio la conclusión natural del dolor, mientras para Nemoroso se tiñe de esperanza. La situación de Salicio se expresa en «derritiendo / m'estoy en llanto eterno» (194-195) o, mejor aún, en los vv. 132-139, en los que se imagina diluido en lágrimas.

No hay corazón que baste,
aunque fuesse de piedra,
viendo mi amada yedra
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entreteñida,
que no s'esté con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida:

H. arg. (1):
El dulce llanto
ha de c

de tal manera que es evidentemente en estos versos centrales (cierren la estrofa VI) donde convergen todos los estribillos «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo»: cada lágrima un poco de vida que se va. La muerte es una conclusión inerte, una forma de consunción.

El estado de Nemoroso es aún objeto de descripciones y variaciones, contempla fetichismos consoladores (estrofa XXVI), asume el aspecto del cansancio pero con la perspectiva de un cercano abandono reparador. Compara «en este triste valle, donde ahora / me entristezco y me canso en el reposo / estuve ya contento y descansado», 253-255; «el importuno / dolor me dexa descansar un rato», 364-365 —y aún «pesada vida», 293— con «otros valles floridos y sombríos / donde descansen y siempre pueda verte / ante los ojos míos, / sin miedo y sobresalto de perderte», 405-407.

3. Esencial para la comprensión de los dos lamentos es, por lo tanto, el hecho de que el dirigirse de Salicio hacia la muerte se realiza en la dirección opuesta a aquella por la que Galateo, abandonándolo, ha alcanzado a su rival, mientras el tender de Nemoroso hacia la muerte sigue la misma dirección de la forzada partida de Elissa. Precisamente a este juego de direcciones opuestas se adapta el ciclo diurno del sol: Salicio, no se siente en armonía con la fase creciente del sol, símbolo de vida y alegría que le son ajenas; Nemoroso acompaña con el espíritu la fase decreciente del sol, símbolo de la muerte que le puede llevar cerca de Elissa. Esto se evidencia de forma clara comparando la estrofa VI (Salicio) y la XXIII (Nemoroso):

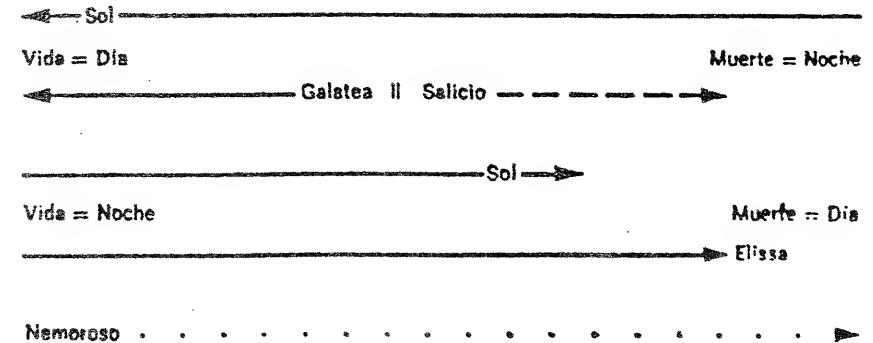
El sol tiende los rayos de su *lumbre*
 por montes y por valles, despertando
 las aves y animales y la gente:
 cuál por el ayre claro va bolando,
 cuál por el verde valle o alta cumbre
 paciendlo va segura y libremente,
 cuál con el sol presente
 va de nuevo al oficio
 y al usado exercicio
 do su natura o menester l'inclina;
 siempre'stá en llanto esta ánima mezquina,
 quando la *sombra* el mundo va cubriendo,
 o la luz se avezina
 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo (71-84).

Como al partir del sol la *sombra* crece,
 y en cayendo su rayo, se levanta
 la negra oscuridad que'l mundo cubre,
 de do viene el temor que nos espanta
 y la medrosa forma en que s'offrece
 aquella que la noche nos encubre
 hasta que'l sol descubre
 su luz pura y hermosa:
 tal es la tenebrosa
 noche de tu partir en que he quedado
 de *sombra* y de temor atormentado,
 hasta que muerte'l tiempo determine
 que a ver el deseado
 sol de tu clara vista m'encamine (310-323).

Donde se advierte la presencia del sol, paralelamente, en el primero y en el séptimo verso de las dos estrofas; excepto que en XXIII aparece en el último verso otro sol, símbolo de la mujer. El sol en sentido real tiene, en la estrofa VI, un movimiento progresivo («tiende», 71) que repercute en los vivientes («va», 74, 76, 78); se le contrapone el estatismo del dolor («siempre'stá en llanto», 81), ya que el único movimiento es el vano de las lágrimas («Salid... corriendo», 84). En la estrofa XXIII, en cambio, el movimiento del sol es alejamiento («partir», 310), con el correspondiente avance de sombra y oscuridad («la sombra crece», 310; «se levanta / la negra oscuridad», 311-312); la transición al uso simbólico de sol está dada por el nuevo «partir», 319, referido a la mujer, pero acompañado de los mismos *sombra* y *temor* (820) que suscita la partida del sol (310-313). El cantor aparece en movimiento hacia la mujer-sol («m'encamine», 323): movimiento sostenido por un impulso temporal

(«hasta que muerte'l tiempo determine», 321). Un contraste consistente, el de las dos estrofas, y que está subrayado precisamente por la homogeneidad expresiva, incluso lexical (*rayos*, 71 — *rayo*, 311; *sombra*, 82-310; *luz*, 83-317), por la común alusión al ciclo solar («quando la sombra el mundo va cubriendo / o la luz se avezina», 82-83; «aquella que la noche nos encubre / hasta que'l sol descubre / su luz pura y hermosa», 315-317), por la posición final de los dos verbos de movimiento: «corriendo», 84; «m'encamine», 323.

Todo se puede sintetizar con estos dos esquemas (en el segundo las ecuaciones Vida = Noche y Muerte = Día las motivan lo expuesto en 2.1. y la identificación Elissa = Sol):



4.1. En este sencillo diseño adquieren coherencia casi todos los detalles de la ejecución. En el lamento de Salicio debe sobre todo advertirse el predominio de las expresiones alocutivas. El nombre de la mujer se pronuncia en seguida, dentro de una pareja de comparaciones que miden su crueldad:

¡O más dura que mármol a mis quejas
 y al encendido fuego en que me quemo
 más elada que nieve, Galatea!

después ya no se nombra, sobre todo porque se apostrofa inmediatamente a la mujer con un martilleo de pronombres y adjetivos personales (*tú*, 61; *ti*, 62, 65; *te*, 67; *tú*, 85; *ti*, 87, 99, 100, 102; *tú*, 108, 127; *tus*, 128; *tú*, 130; *tus*, 132; *tú*, 147; *ti*, 167; *te*, 172; *ti*, 174; *te*, 183, 184, 185; *ti*, 187, 188; *tú*, 207, 209; *ti*, 220). Sólo una vez se apostrofa a otra «persona», Dios, precisamente como testigo del comportamiento humano de Galatea (91-95).

Para la mujer tan insistentemente interpelada abundan las expresiones correspondientes a la dislocación: alejamiento de Salicio («tú me dexas», 61; «dexas llevar... al viento / el amor», 88-89; «quitándolo de mí», 159), aproximación al nuevo amante («bolviste», 128; «me trocaste», 129; «pusiste», 130; «dando a quien diste», 158). Una serie que se potencia en su representación metafórica, gracias a la mayor violencia que le concede a las imágenes:

viendo mi amada yedra
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretexida (135-137).

- A la dislocación corresponden dos tipos de consideraciones.
1. Las primeras, sobre la injustificación objetiva. Se basan en la comparación entre el punto de partida (Salicio) y el de llegada (el rival) del movimiento afectivo de Galatea. Para este concepto se aduce el tradicional argumento bucólico de la enumeración de los méritos (175-178) y de las riquezas del abandonado (183-196); más incisivo el resultado comparativo del repetido trocar en

y cierto no trocara mi figura
con esse que de mí s'está reyendo;
¡trocara mi ventura! (179-181)

sobre todo porque éste desarrolla un verso anterior («¿Por quién tan sin respeto me trocaste?», 129).

2. El segundo tipo de consideraciones atañe a la ruptura de sincronización entre el movimiento (de abandono) de la amada y la estabilidad afectiva de Salicio

¿D'un alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un ora? (67-69).

¡Ay, cuán diferente era
y cuán d'otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía! (106-108).

Estabilidad afectiva, y ahora estabilidad en el dolor, para Salicio, que se le caracteriza por expresiones de aspecto durativo: «Estoy muriendo», 60; «siempre stá en llanto esta ánima mezquina», 81; «yo estoy muriendo», 96; «yva siguiendo», 124; «que no s'esté con llanto deshaziendo», 138; «derritiendo / m'estoy en llanto eterno», 194-195.

También las lágrimas parecen aludir a un alejamiento del cantor traicionado. Adviértase en el verso-estribillo el uso del verbo salir, sobre todo valorizado en la repetición verbal o en la evocación conceptual:

¿D'un alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un ora?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo (67-70).

que'l más seguro tema con recelo
perder lo que estuviere poseyendo.
Salid fuera sin duelo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo (151-154).

y también en la concomitancia entre presagios y estribillo, en una serie de imágenes que vinculan los conceptos de deslizamiento y de fuga:

...por nuevo camino el agua s'iva;
el curso enagenado yva siguiendo
del agua fugitiva
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo (122-126).

Adviértase que enagenado se repite en la estrofa siguiente, y atribuido a la mujer (147).

Sutilísima, por lo tanto, la inversión realizada en la última estrofa: el movimiento, prerrogativa simbólica de sus lágrimas, y real de Galatea (pero en dirección opuesta), es ahora el predicado de Salicio; resignado al abandono, es él quien deja los lugares amados por la mujer. El movimiento de dislocación de Galatea, ya descontado en su aspecto afectivo, no necesita mantenerse en el local: la mujer puede tomar de nuevo posesión del paisaje querido, es Salicio quien, con una última renuncia, se aleja. Subrayo la insistencia sobre dexar, referido alternativamente a la mujer y al pastor, y el juego semántico-fónico entre hallar y alexar, quitar y quedar:

Mas ya que a socorrer aquí no vienes,
no dexes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mí segura.
Yo dexaré el lugar do me dexaste
quiza aquí hallarás, pues yo m'alexo,

al que todo mi bien *quitar* me puede,
que pues el bien le *dexo*,
no es mucho que'l lugar también le *quede* (211-224).

Se cierra así, perfectamente, un arco iniciado con la primera estrofa:

más dura que mármol a mis quejas (57)
tú me *dexas* (61)
de ti con lágrimas me quexo (220)
Yo dexaré el lugar do me dexaste (214).

4.2. En el lamento de Salicio los dos amantes están idealmente frente a frente, aunque la mujer está ausente y la única voz es la del pastor. En el lamento de Nemoroso hay otros actores. Es como si los dos pastores necesitaran a un «responsable», sobre el que echar el peso de las recriminaciones: mientras que para Salicio el responsable es la mujer misma, Nemoroso debe atribuir su infelicidad a «personas» extrañas, dado que tanto él como su amada son, de diferente modo, víctimas de fuerzas adversas. De aquí las inectivas a la Muerte; y más aún, dado que Elissa ha muerto de parto, a Lucina (Diana), que no ha escuchado sus invocaciones.

Es por este traslado de la responsabilidad por el que se invoca a Elissa sólo en la última estrofa (posición exactamente inversa a la de Galatea) para que interceda por una próxima muerte del pastor. Las otras veces su nombre aparece en forma no alocutiva («a Elissa vi a mi lado», 258) o es un medio de afectuosa evocación el que hace presente a quien ya no lo está (282, 353): su repetición es tan eficaz como el martilleo de *tú, te*, etc., de Salicio respecto a Galatea.

A la Muerte, más veces nombrada, se la acusa como a una «persona» en los vv. 334-347. Pero Lucina está mucho más claramente antropomorfizada: es destinataria de toda la estrofa XXVIII, en la que, con atributos que la lírica usa habitualmente para *belles dames sans merci* («cruda, / inexorable diosa», 376-377; «¡Y tú, ingrata, riendo / dexas morir mi bien...!», 392-393), se le atribuyen culpables distracciones, también de carácter erótico («¿Y vate tanto en un pastor dormido?», 381). Así la individualización de un antagonista femenino inserta en el lamento de Nemoroso la relación conflictiva propia de Salicio y Galatea. En el primer lamento, Salicio puede pedir la ayuda o el testimonio de la divinidad contra su amada ya enemiga; en el segundo, Nemoroso y su amada establecen, a la vez, una polémica con la divinidad que ha causado su separación.

La distribución de inectivas sobre personas distintas, y sobre todo el hecho de que no se guarde a Elissa ningún resentimiento, determina que los pronombres y los adjetivos de segunda persona se dirijan en número par a las dos divinidades adversas (*ti*, 345, para la Muerte; *tú*, 379; *tu*, 387, 389; *tus*, 391; *tú*, 392, para Lucina) y a Elissa (*tu*, 319, 323; *tus*, 352; *-te*, 370; *te*, 397; *-tigo*, 401): número muy inferior al encontrado para Galatea.

El abandono que realiza (no intencionalmente) Elissa se indica con términos distintos a los usados para Galatea: *partida*, 266; *partir*, 319; mucho más fuertes las expresiones usadas para la Muerte (*llevó*, 342) y para Lucina (*dexas morir*, 393). En realidad, *dexas* se usa una vez, pero con un complemento directo plural que, ampliando el dolor por el abandono desde Nemoroso al ambiente y a las cosas amadas («Después que nos dexaste», 296), adquiere un tono de impotente melancolía.

Más que el haberse quedado solo, pesa sobre el cantor el no haber sido llamado para el mismo viaje realizado por Elissa. Se ha interrumpido la inseparabilidad entre la mirada de la mujer y el alma del pastor:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se *bolvian*? (267-269).⁹

Ha sido la Muerte la que atrae el uso de *llevar*, objeto la mujer misma (342). Y ahora hay otra inexcindibilidad, la que existe entre dolor y sentido:

no me podrán quitar el dolorido
sentir si ya del todo
primero no me *quitan* el *sentido* (349-351).

Deplorable, por lo tanto, la aparente inquebrantabilidad de la vida de Nemoroso, que se contrapone al anhelado viaje: a su pervivencia se puede comparar la oscuridad y la clausura de una cárcel:

... mi vida,
que's más que'l hierro fuerte,
pues no la á quebrantado tu partida (264-266);

9. Nótese el resultado exactamente opuesto del *bolver* de los ojos (también claros) de Galatea: «Tus claros ojos ¿a quién los *bolviate*?», 128.

S / N
tu / Elissa

7

solo, desamparado,
ciego, sin lumbré, en cárcel tenebrosa (294-295),

análogas a las de la tumba que encierra el cuerpo de Elissa:

Aquesto todo agora ya s'encierra
en la fría, desierta y dura tierra (279-281).

4.3. La distinta modalidad de la separación se refleja también en la diversidad de actitud de los dos pastores hacia la naturaleza.¹⁰ También para este aspecto disponemos de dos estrofas paralelas, las cuartas de los dos lamentos (Salicio, VIII; Nemoroso, XXI):

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte m'agradava;
por ti la vefde yerva, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseava.
¡Ay, cuánto m'engañava!
¡Ay, cuán diferente era
y cuán d'otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía! (99-108)

¿Quién me dixiera, Elissa, vida mía,
quando en aqueste valle al fresco viento
andávamos cogiendo tiernas flores,
que avía de ver, con largo apartamiento,
venir el triste y solitario día
que diesse amargo fin a mis amores?
El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto
que a sempiterno llanto
y a triste soledad m'á condenado (282-291).

se advierte, por un lado, la comunidad de elementos («fresco viento», 102 y 283; «lirio... rosa», 103; «tiernas flores», 284), por otro, la distinta definición de las responsabilidades: la falsedad de la mujer

¹⁰. Para esto cfr. también Arce, *La éploga primera de Garcilaso* cit., pp. 48 y 54.

(106-108), la crueledad del destino (288-291). Pero el elemento más notable es el uso de las imágenes de soledad. En las palabras de Salicio la soledad de un tiempo es, por un lado, prefiguración, por otro, símbolo de un dato institucional: que su contacto con la naturaleza se realizaba sólo a través de la mediación de Galatea o de su pensamiento (advuértase la triple anáfora de *por tí*). A la inversa, en el lamento de Nemoroso se describe el pasado como una común participación, suva y de Elissa, en la vida de la naturaleza (señalada por el plural *andávamos*, 284); la soledad caracteriza, por contraste, el presente. Una distinta perspectiva enfatizada por la atribución, respectivamente al pasado y al presente, de apartamiento y solitario en los lamentos de Salicio (100 y 101) y Nemoroso (285 y 286).

Se puede decir que en la relación tripolar hombre-mujer-naturaleza, Galatea, sustrayéndose a Salicio, ha interrumpido la mediación entre él y la naturaleza; a la inversa, Elissa, quitada a la vez a Nemoroso y al mundo, ha vinculado a Nemoroso y la naturaleza en una especie de viudez común. De aquí la extrañeza que siente Salicio hacia la naturaleza (cfr. 3. para el ciclo solar) y su definitiva decisión de abandonar el lugar donde fue feliz (XVI: donde se habla • del amor de Galatea por el lugar, pero no del de Salicio). En la estrofa XV es la naturaleza la que parece aproximarse a Salicio, amoldarse a su dolor; pero este movimiento sirve sólo para destacar por contraste la insensibilidad de Galatea; tampoco hay correspondencia hacia la naturaleza conmovida, por parte de Salicio. Al contrario, Nemoroso percibe su nombre como un dolor cósmico, se considera no a sí mismo, sino a todo el paisaje familiar desolado por la muerte de Elissa. Se ha señalado ya la vibración del *nos dexasste*; es necesario añadir que en las plantas, en los animales sigue deteniéndose Nemoroso, o buscando signos de participación, o hallando por enésima vez la ausencia de la mujer. Por eso un uso intensísimo de *delecticos*: *aquí*, 242; *donde*, 249, 251, 253; *este*, 253; *aquí*, 257; *aqueste*, 283; *estos*, 306; *aquí*, 352; *allí*, 358. Un uso cuya funcionalidad la confirman sea las formulaciones explícitas (la invocación inicial a los arroyos, a los árboles, al prado, a los pájaros, a la hiedra, testigos de la felicidad pasada y de la presente desesperación), sea el hecho de que *este* y *aqueste* se contraponen a *aquel* referido a la mujer («aquellos... ojos», 267; «aquella boz», 372) y sobre todo a la hora de su muerte («aquella noche», 367; «aquel duro trance de Lucina», 371; «aquel passo», 378), sea, por último, la intensificación, entre tantas determinaciones locales, de los adverbios de lugar en fórmula interrogativa: exactísima evocación del módulo

extra
abam
del 6

W
E dijo

whise
adv. lu

del *ubi sunt*? «Dó están agora aquellos claros ojos...? ¿Dó está la blanca mano...? Los cabellos... ¿Adónde'stán, adónde el blanco pecho? ¿Dó la columna...?», 267-277, que necesariamente no deja en suspenso la respuesta, sino que la ofrece en su crueldad: «en la fría, desierta y dura tierra», 281.

Nemoroso no mira la naturaleza con la distancia, con el alejamiento de Salicio; es más, la siente tan sintonizada que se deteriora físicamente por la muerte de Elissa. En la estrofa V se describen precisamente la interrupción de las actividades vitales, la esterilidad de la tierra, el abrazo asfixiante de los hierbajos: el llanto de Nemoroso, que ya sólo puede regar cardos y espinas, subraya el vínculo entre el dolor personal y el cósmico. Por esto el lamento de Nemoroso se amolda con las sombras del ocaso, y él se abandona al movimiento de las cosas hacia la noche (cfr. 3.). Si desea abandonar el *lugar* que ha participado primero en su felicidad, después en su infelicidad, es sólo por el espejismo de otro lugar, ultraterreno, en donde la felicidad puede de nuevo comenzar (estrofa XXIX).

5.1. Salicio ve la traición de Galatea como una ruptura del orden natural.¹¹ La expresa en términos filosóficos, que aluden a la conjunción (*juntar*) de elementos por naturaleza ajenos (*discordia, diferente*):¹²

¿Qué no s'esperará d'aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto,
o qué discordia no será juntada? (141-143);

Materia diste al mundo de'sperança
d'alcançar lo impossible y no pensado
y de hazer juntar lo differente (155-157).

Esta formulación traslada a un nivel de mayor generalidad el *topos* de los *impossibilia* («La cordera paciente / con el lobo hambriento / hará su ajuntamiento, / y con las simples aves sin rüyo / harán las bravas sierpes ya su nido», 161-166) en el que, con su habitual

11. Cfr. Parker, *Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue* cit., que, sin embargo, no distingue satisfactoriamente la diversidad de la actitud entre Salicio y Nemoroso.

12. La idea debe haberle llegado a Garcilaso de la traducción de la égloga VIII de Virgilio (que tiene sólo «Mopeo Nyssa datur: quid non speremus amantes? Iungentur iam grypes equis», etc., 26-27) por Juan del Encina: «A Mosso Nisa fue dada / que razón pudo juntallos / amadores que esperamos / la controriedad juntada / los grifos con los cavallos», etc. (estr. VIII).

coherencia, Garcilaso usa *ajuntamiento*, conectándose a los anteriores *juntar*.

La ruptura del orden natural implica el derrumbamiento de toda confianza en la estabilidad de las cosas («enxemplo a todos quantos cubre'l cielo, / que'l más seguro tema con recelo / perder lo que estuviere posseyendo», 150-152), que sirve perfectamente para encuadrar las contraposiciones frecuentes en el lamento («más dura que mármol a mis queixas / y al encendido fuego en que me quemo / más elada que nieve», 57-59; «Estoy muriendo, y aún la vida temo», 60). Esta tiene un correlato compasivo en la estrofa XV en la que una simétrica ruptura del orden natural hace partícipes del dolor de Salicio a cosas y seres ajenos a los sentimientos humanos, en contraste con la indiferencia de Galatea («con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que s'inclinan», etc., 197-199).

El pasado feliz aparece, por lo tanto, como un engaño. Típicas las exclamaciones: «¡Ay, cuánto m'engañava! / ¡Ay, cuán diferente era / y cuán d'otra manera / lo que en tu falso pecho se escondía!» (105-107) en una estrofa (VIII) que empieza con el recuerdo de serenos vagabundajes iluminados, un tiempo, por el pensamiento dominante de amor. Y típicos los presagios infaustos (109-111), los sueños premonitorios (116-125), que vuelcan sobre el pasado la infelicidad presente.

Por lo tanto, Salicio recorre su historia de amor como una toma de conciencia de la negatividad: la perfidia de Galatea, escondida por la belleza de la mujer y por la pasión, se ha convertido después en traición explícita, definitiva. Las estrofas del lamento siguen esta parábola, desde las preguntas incrédulas de la estrofa V hasta el desaliento de la estrofa VI y a la invocación a Dios de la estrofa VII; las estrofas VIII y IX, con el recuerdo de un ímpetu amoroso ya cargado de presagios, destacan por contraste la (X), que se detiene cruelmente sobre la unión de Galatea con el nuevo amante. Esta estrofa es la culminación del grito de Salicio (es la sexta del lamento; por lo tanto, cierra exactamente la primera mitad). Las cuatro estrofas sucesivas tienen una andadura más racional, insertan la traición en el cuadro de las leyes naturales, que viola, o en una balanza de valores, que demuestra su insensatez. Las estrofas VIII y XIV concluyen el lamento con tonos de definitiva derrota («y cierto no trocara mi figura / con esse que de mí s'está reyendo; / ¡trocara mi ventura!», 179-181; «Más ¡qué vale el tener, si derriendiendo / m'estoy en llanto eterno!», 194-195), confirmado también por la naturaleza (estrofa XV) que participando

en el dolor de Salicio asume sobre sí la piedad ya imposible para la mujer («tú sola contra mí t'endureciste, / los ojos aun siquiera no bolviendo / a los que tú hiciste», 207-209).

Se puede decir, por lo tanto, que el orden de los razonamientos de Salicio reproduce las fases de alejamiento de la mujer. En la última estrofa (XVI) se realiza, inesperado, el movimiento en sentido opuesto de Salicio, motivado por una densa argumentación:

Mas ya que a socorrer aquí no vienes,
no dexes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mi segura.
Yo dexaré el lugar do me dexaste

quicá aquí hallarás, pues yo m'alexo,
al que todo mi bien quitar me puede,
que pues el bien le dexo,
no es mucho que'l lugar también le quede (211-224)

ya casi formalizada: invitación a la mujer, que le ha dejado, para que no deje el lugar que sigue amando (a diferencia del pastor); renuncia, frente al rival que le ha quitado el bien, también del lugar que era el elemento accidental. Salicio, después que el rival afortunado le ha quitado el bien, abandona el lugar a la mujer que lo ama, dando que en este afecto no está ya incluido.

Los vagabundajes de la tristeza de Salicio arriban (para en seguida dejarlo) a un lugar preciso, captado con las tintas y los encantos impropios para su espíritu exasperado. Sólo aquí abundan, con insistencia anafórica, las formas delecticas, que en cambio se multiplican en (5.1.) el lamento de Nemoroso:

Ves aquí un prado lleno de verdura
ves aquí un'espessura
ves aquí un agua clara,
en otro tiempo chara (216-219).

La desesperación de Salicio resulta tanto más definitiva cuanto más inmediatamente se relaciona con la realidad. No por nada las frases de renunciación de la última estrofa sustituyen, primera y última vez, al estribillo lacrimoso que cierra las otras estrofas.¹³

13. El fenómeno está de todos modos en relación con el modelo. También en la égloga VIII de Virgilio hay un verso fijo que se repite (21, 26, 31, 36, etc.) que cambia al final del canto de Damón (61). Y Juan del Encina concluye cada estrofa del lamento de Damón con un estribillo x y y, omitido en cambio después de la última estrofa (XIV).

$$\begin{array}{l} S: M > L \\ N: L > M \end{array}$$

5.2. Mientras el itinerario doloroso de Salicio parte de la mujer para concluirse con el lugar, el de Nemoroso parte del lugar para concluirse con la mujer (y con el impulso hacia otro lugar carente de dolor). Se mantiene por lo tanto con exactitud el nexo lugar-bien. Pero si al cantor le falta el bien, es obra del hado («¡O bien caduco, vano y pressuroso!», 256): puede buscar sin amargura en el lugar las huellas de la felicidad perdida. Así el lamento de Nemoroso se opone al de Salicio no sólo porque tiene el lugar al principio —es más, lo invoca personificándolo—, sino porque el pasado, en vez de verse grávido de la sucesiva infelicidad, se compara con el presente como su exacto contrario:

en este triste valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado (253-255),

resultado de una inversión no sólo cruel, sino imprevisible:

¿Quién me dixiera, Elissa, vida mía,
quando en aqueste valle al fresco viento
andávos cogiendo tiernas flores,
que avía de ver, con largo apartamiento,
venir el triste y solitario día
que diesse amargo fin a mis amores? (282-287).

Sobre el pasado, por lo tanto, un detenerse melancólico de Nemoroso, que capta instantes de sencilla felicidad («Acuérdome, durmiendo aquí algún ora, / que, despertando, a Elissa vi a mi lado», 257-258; además los vv. 283-284 recientemente citados); y una y otra vez es el lugar el que estimula los entusiasmos de la fantasía (además de dominar las estrofas XVIII, XIX, reaparece en la XXI).

También el lamento de Nemoroso está netamente dividido en grupos de seis estrofas, cada uno de los cuales empieza con estrofas paralelas (XVIII-XIX; XXIV-XXV), dado que el discurso desmonta los límites de la primera para concluirse en la segunda. La sexta estrofa (XXIII) anuncia esa espera de la muerte = vida, después presente en la doceava (XXIX) como impaciencia de desarrollar el viaje en el más allá. En las dos partes del lamento la mujer se describe en su corporeidad que la memoria conserva indolente: son estrofas colocadas en el centro de los dos grupos es decir, la tercera (XX) y la novena (XXVI). En la primera está la

op. SN
pes-Pes.

Canto de N

VI

mujer

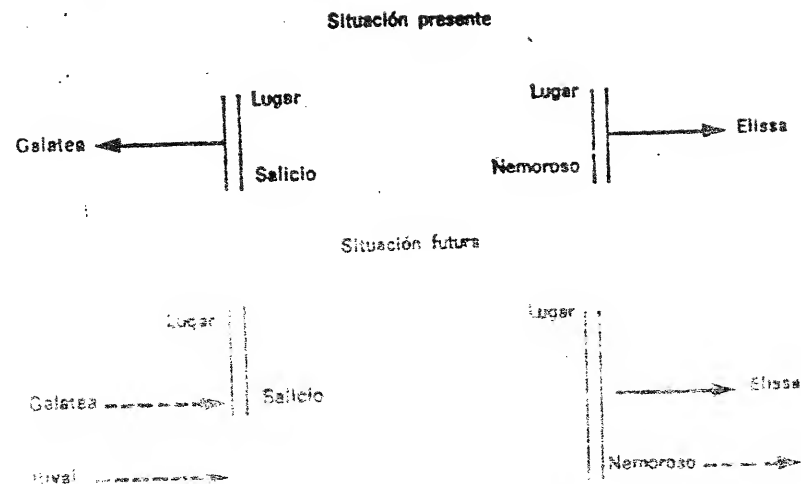
descriptio, inserta en el desgarrador módulo del *ubi sunt?* («¿Dó están ahora aquellos claros ojos...? ¿Dó está la blanca mano...? Los cabellos... el blanco pecho», etc.), la segunda se detiene patéticamente en el único recuerdo sustraído a la disolución, el mechón de cabellos que Nemoroso empapa de lágrimas consoladoras.

Pero en el conjunto se capta el sentido de una aproximación: los recuerdos vagos de la felicidad perdida dejan paso (XXVII) a la evocación precisa y actualizadora («verte presente agora me parece», 370) de los últimos momentos de vida de la mujer, puente entre felicidad e infelicidad; del mismo modo la estrofa descriptiva (XX), que termina con la constatación sin esperanza «Aquesto todo agora ya s'encierra / por desventura mía, / en la fría, desierta y dura tierra» (279-281), se corrige después por la conservación de los cabellos, aún vivos bajo el roce de las manos amorosas (XXVI). Nemoroso parece que se acerca cada vez más a la mujer, recorriendo la cronología de los recuerdos: pero también se prepara a una parábola inversa, gracias a la cual el pasado que le unió a Elissa se volverá presente en otra región, la de la muerte. El no abandona, como Salicio, el *lugar*, sino que espera correr feliz, con Elissa, en un desdoblamiento ultraterreno donde la separación no sea ya posible, y ni siquiera el temor («sin miedo y sobresalto de perder», 406, que evoca, por contraste, «que'l más seguro tema con celo / perder lo que estuviere posseyendo», 151-152, de Salicio).

5.3. Salicio, abandonado por su amada por un rival, les deja libre, al final, también el *lugar*, sumando renuncia a renuncia (aquella forzada, ésta deliberada). Elissa, raptada por la muerte, ha dejado a la vez a Nemoroso y el *lugar*, que juntos la lloran; la dislocación que Nemoroso espera le llevará cerca de la mujer, en el cielo de Venus. Por esto, con un arco tan preciso como el de Salicio, el lamento de Nemoroso, comenzado con una invocación al paisaje fraterno, se cierra con el anhelo de otros paisajes; un anhelo en el que la dislocación se predica de él mismo, con un vivo ímpetu anafórico:

busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos (402-404).

Esquematisando las relaciones entre *lugar*, los dos pastores y sus amadas, el resultado aparece como sigue:



El *lugar* es, en definitiva, el índice fijo detrás del que se realizan (y respecto al que se miden) los movimientos de dislocación de los personajes (y del sol). En el *lugar* se sitúan, hasta la última estrofa de la égloga, los dos pastores; el abandono que sufren implica también el *lugar*, como dice claramente Salicio («no dexes el lugar que tanto amaste», 212) y Nemoroso («Después que nos dexaste», 296). La dislocación de Elissa se realiza en la dirección opuesta a la de Galatea (cfr. esquema en 3.): Elissa ha ido hacia el ocaso = muerte; Galatea sigue el ciclo creciente (= vida) del sol, al que es ajeno, en su desesperación, Salicio.

Las últimas estrofas de los dos lamentos concluyen en una decisión de abandono del *lugar*. Está claro que Nemoroso quiere reunirse con Elissa en el más allá: sigue por lo tanto, mirando en el ocaso, las huellas del último viaje de Elissa. ¿Y Salicio? ¿Se trata sólo, para él, de hacer más total su renuncia, o de un homenaje desesperado a Galatea, como se pretende usualmente? A mí me parece que su camino se cumple en la misma dirección que el de Nemoroso; y como Nemoroso quiere anular la distancia de Elissa, Salicio deja el *lugar* a Galatea manteniendo con ella la misma distancia que ella ha interpuesto dejándolo. Una distancia, como se ha dicho infinitas veces, de muerte (1.4.). El continuo discurrir de Salicio sobre la muerte no puede ser sólo verbal, ni un expediente para compadecer a quien sabe que no le escucha ya. El anuncio de

11

que abandonará el *lugar* es una forma discreta, desoladamente sosegada, de decir adiós a la vida.

Lo que hace entrever la estructura ideológica lo confirma la fuentes. En la égloga VIII de Virgilio, Damón termina exclamando:

Omnia vel medium fiant mare. Vivite, silvae;
Praeceptis aërii specula de montis in undas
Deferar; extremum hoc munus morientis habeto (58-60);

que se convierte, en la traducción de Juan del Encina:

Ya todo se torna mar
ya silvas quedad con dios
miefe ya dexaros quiero
que en el mar me quiero echar
lo que passa aquí entre nos
tomad lo por don postrero:
que de amores ya me muero
ya mi muerte y omezillo
viene por modos diversos.

Pero lo mismo se dice, mirando bien entre las sutiles alusiones, en la conclusión misma de la égloga garcilasista:

la sombra se veyá
venir corriendo apriessa
ya por la falda espessa
del altíssimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso
su ganado llevando,
se fueron recogiendo passo a passo (414-421).

Este moverse acorde de los dos pastores hacia el ocaso, mientras les cubren ya amplias sombras, es una imagen del viaje hacia los reinos de la muerte.

Secretaría de Publicaciones

del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA - 1996

CARRERA:

LETRAS

DOCENTE: **ROMANOS**

MATERIA:

**LITERATURA
ESPAÑOLA II**

ROZAS, J.M.:

"SIGLO DE ORO": HISTORIA Y MITO

H.C.L.E

(capítulo 2)

"Camino dos pasos y ella se aleja dos pasos; camino diez pasos y ella se aleja diez pasos. Es como el horizonte: inalcanzable. Y entonces para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para seguir caminando".

EDUARDO GALEANO

2 hjs.

La educación pública es un trabajo de todos.

Manos a la obra.

Juntos contra la Ley y el Plan de Shuberoff

era necesaria para hacer comprensible el sentido de la honra, de ese «mantener honra» clave de existencia para los creadores de un especial tipo de grandeza, y de grandiosidad. El sentimiento de la honra, de la limpieza de sangre y del ansia de hidalguía necesitan para ser entendidos tener bien presente la totalidad de la estructura y del funcionamiento vital de los españoles. Sin eso, por piramidales que sean los documentos, nunca se nos habría revelado el motivo del marasmo cultural en que, desde el siglo XVI, cayeron Portugal y España, juntos en su raíz y en sus destinos. Y el motivo era muy simple: la casi totalidad del pensamiento científico y filosófico y de la técnica más afinada había sido tarca de hispano-judios, de la casta hispano-hebreas, integrada antes por judíos de religión, y desde 1492 por cristianos nuevos. [...] Los nombres mencionados al comienzo de estas mis razones (Luis Vives, Francisco de Vitoria, etc.), todos pertenecían a la casta de los hispano-hebreos. Desconociendo, o pretendiendo saltarse tan evidente hecho, el pasado se hace ininteligible. Y entonces la historiografía se vuelve, o fabulosa, o arbitraria, o mendaz, o antisemítica, o ciega.

JUAN MANUEL ROZAS

«SIGLO DE ORO»: HISTORIA Y MITO

El concepto de Siglo de Oro como término literario se acuña, igual que tantos conceptos fundamentales de la vida y de la cultura españolas, en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los españoles levantan poco a poco el denso telón de niebla que cubría esa zona de nadie que va desde 1680 a 1750, en esa lenta descomposición del Barroco español. Aunque hay ojos que pretenden ver con claridad a través de la niebla ya en los primeros decenios del siglo (así Feijoo, Luzán, etc.), sin embargo, va a ser a partir de la mitad de la centuria

Juan Manuel Rozas, «Siglo de Oro. La acuñación del término», en *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1976, pp. 5, 17, 23, 25, 31-32.

CELESTINA TITAN C. XVIII

HCLE, III, 6 68

cuando, con la generación plenamente ilustrada, se va a plantear el pasado, presente y futuro de las letras españolas. Esto va a traer como consecuencia el establecimiento de un antes y un después. Y en el antes una época de esplendor, una *edad dorada*, un *Siglo de Oro*, y luego una decadencia; y en el después, un deseo de reforma, de progreso, de renovación, en busca de una literatura digna de aquel pasado áureo, frente a un anquilosado no querer ver ni admitir, un seguir dentro de tradiciones ya inadmisibles.

Los límites entre la zona del antes y del después son inseguros. Depende de cada estudioso. Y mucho más inseguros son, dentro del antes, los límites entre el oro y la plata y el hierro. Y aun son inseguros los límites entre tradición y renovación, pues tenemos escritores, como Forner, que se contradicen interiormente. [En todo caso], a la altura del neoclasicismo, el Siglo de Oro es una época anterior a una corrupción y decadencia posteriores, producida en el Barroco. El Siglo de Oro es, para ellos, el XVI, y su esplendor se muestra en un género: la lírica. Menos en la novela, a pesar del creciente cervantismo, y menos, mucho menos, en el teatro, en general descalificado.

El romanticismo va a producir la primera gran ampliación del Siglo de Oro. Lo va a llevar a grandes zonas del siglo XVII, nada menos que hasta Calderón, que muere en 1681, y a nuevos géneros, sobre todo al teatro barroco, que ahora experimentará un auge inusitado en la apreciación universal. Como trasfondo de este cambio, vemos el sentido romántico de nuestra literatura, que a los hombres del siglo XIX les parecerá evidente, y que potencia una literatura que, según ellos tiene siempre un aire caballeresco, es un tanto medieval siempre, y cumple tres condiciones que llegarán hasta nuestros días en la formulación de Menéndez Pidal: es una literatura realista, popular y nacionalista. Este proceso está enraizado con otro fundamental para la cultura española: el nacimiento del hispanismo militante. En el mundo germánico, en el anglosajón y en el francés, se va organizando el hispanismo en un momento favorable para la cultura del Siglo de Oro y de la Edad Media. [...]

La labor de Menéndez Pelayo y su generación —la de 1883— dejó propicias las cosas para realizar tres actividades en torno a nuestra literatura, tarea que antes parecía un lujo, pues faltaban cimientos. Ahora se podía: (1) Mitificar y filosofar con nuestra literatura áurea. Ejemplo: *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno. (2) Hacer literatura de la literatura. Ejemplo: *Castilla*, de Azorín. (3) Iniciar

una sólida labor filológica y medievalista. Ejemplo: la edición y estudio del *Poema del Cid*, de Menéndez Pidal, [bajo cuya dirección el Centro de Estudios Históricos acogió trabajos sobre el Siglo de Oro tan importantes como los debidos a Américo Castro, José F. Montesinos y Dámaso Alonso. Desde los puntos 1 y 2, la generación del 98] fomentó el acercamiento a muchos problemas del Siglo de Oro, especialmente hacia un cervantismo de tipo filosófico o subjetivo que practicaron casi todos (Unamuno, Azorín, Maeztu) y que pasó a la generación siguiente (Ortega, Madariaga, Azaña). Por otra parte, Unamuno, Machado, Ganivet y, mucho más Azorín, fueron divulgadores de la literatura española en general y en particular de los clásicos. Empleo este término, *clásicos*, porque es el preferido por Azorín, que no hay nada más que echar un vistazo a los libros que publica entre los años doce y dieciséis para darnos cuenta de cómo le gusta este término y de lo mucho que ensayó sobre el Siglo de Oro: *Lecturas españolas*, *Castilla*, *Clásicos y modernos*, *Los valores literarios*, *Al margen de los clásicos*, *El licenciado Vidriera*, etcétera. Aunque el aspecto filológico y el erudito —a pesar de sus infinitas lecturas— cae en Azorín del lado subjetivo, y van acompañados de grandes fallos, sin embargo, debe pasar como el prototipo de crítico de buen gusto que encamina a sus lectores hacia los textos clásicos. De hecho, la generación siguiente y mucho más la del 27 le son deudores en su formación, sobre todo a la hora de elegir lecturas. [...]

Si fueron los románticos, empezando desde el extranjero, los primeros en ampliar aguas arriba del xvii, a través de su teatro, el Siglo de Oro, van a ser ahora los hombres de la generación del 27 los que, en una segunda ampliación, van a completarlo, rescatando diversos valores fundamentales, como Góngora y el gongorismo, la poesía tradicional, ciertas zonas de Lope, el auto sacramental, etc., del Siglo de Oro, especialmente del Barroco, que todavía estaban sin descubrir y, sobre todo, sin admirar. Precisamente la generación del 27 reunía una serie de valores que la hacían propicia para esta ampliación. En primer lugar, sentían un prurito de universalidad que les avergonzaba del trinomio *realismo-popularismo-nacionalismo* que el siglo xix había ajustado a nuestra cultura clásica. Por eso, ellos buscaron ciertos valores universales, europeos, de gran calidad estética, de sentido elitista. Góngora será causa y efecto de esos sentimientos. En segundo lugar, es una generación dotada de una sensibilidad muy grande y a la vez con una vocación filológica evidente. Dámaso Alon-

so, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego han sido catedráticos de literatura, y muchos más que no habían empezado la docencia en serio antes de la guerra civil, como Cernuda o como Chabás, vivieron de la literatura española como profesores en universidades de América. En tercer lugar, fue una generación liberal que apadrinó de una forma ejemplar todas las tendencias que estéticamente lo merecían. Y así, al mismo tiempo que entraba con ellos literatura de extrema izquierda, se rescataban zonas literariamente católicas de nuestro Siglo de Oro. [...]

El concepto Siglo de Oro responde a un mito que recorre la cultura occidental desde Hesíodo a Cervantes, y llega resonando hasta nosotros. España ha sentido la necesidad de dar este nombre a la etapa mayor de su cultura, especialmente en lo literario. Como tantas veces, el mito es una justificación y un deseo, poéticamente enlazados por una seriación literaria. Una justificación para un mal y un deseo de que el mal cese. Hubo una vez una edad dorada, un paraíso terrenal, y a él podremos volver, dice el hombre. Nostalgia de lo perfecto, desde lo imperfecto. De lo completo, desde lo incompleto. Del cosmos, desde el caos. Nostalgia de lo eterno, desde lo mortal.

En los países occidentales, España es el único, de los vivos, que ha montado su historia desde un mito clásico, el Siglo de Oro. Denominación aparentemente paralela es la francesa de *Siglo de Luis XIV*, pero en el fondo, muy distinta, por no entrañar temporalidad ni nostalgia, ni insatisfacción desde *un antes* y *un después*. Lo que quiere decir el hecho de que España haya montado la explicación de su cultura sobre una época que ha denominado Siglo de Oro es que ha tenido siempre presente —con desasosiego— la temporalidad y la dualidad de un tiempo de oro y un tiempo de hierro. Esto muestra, naturalmente, un especial talante, una forma de ver el mundo, una moral y un enfoque dual de las virtudes teológicas nacionales: esperanza, desesperanza.

Esto sólo se ha producido, tan tajantemente, en nuestra cultura. Esta estructura tripartita (Edad Media - Siglo de Oro - Edad Contemporánea), esa estructura con un corte tan tajante entre el apogeo y la decadencia, entre el oro y el hierro, es algo que —evidentemente exagerado, reelaborado artísticamente— sólo se da plenamente en la cultura española. Esta estructura responde a una visión de la historia de España que se podría simbolizar en una de las empresas de Saavedra Fajardo. Una flecha en el aire: *O sube o baja*. En efecto, tajante,

el español no ha admitido medianías ni mezclas. Soberbia imperia-
lista o complejo de mendigo. No es para tanto. No lo ha sido. El
siglo XVIII, que es cuando se crea la denominación mítica, es un
siglo maravilloso por cien razones. Pero no se trata de combatir el
mito, porque unánimemente nos envolverá. Se trata de enten-
derlo distanciadamente. España ha necesitado ese mito para expli-
carse a sí misma. El mesianismo, primero, y luego la decadencia hu-
millada, ese sube y baja del inmenso imperio que se abre en 1492 y
se cierra sólo en 1898, da a nuestra historia un aire de empresa:
O sube o baja.

¿Debemos seguir alimentando el mito? ¿Destruirlo? Ni lo uno
ni lo otro. Dejarlo cual está. Ni fomentarlo, ni envolverse en peleas
guñotescas con él. No se puede ignorar que España ha vivido pen-
diente de esa flecha. Que los muertos entierran a los muertos. Pero
nosotros conservaremos sus tumbas con respeto y con amor. Quiero
decir que el Siglo de Oro debe ser estudiado, cuidado, conservado.
Pero no transportado, ni vivificado a nuestra época. Debe ser estu-
diado, pero sin añoranzas ni nebulosas. Para nosotros es un período
de nuestra historia y su nombre se debe lexicalizar todo lo posible
a la hora de estudiarlo, como por fortuna se va ya produciendo,
hasta que llegue a significar a la manera que lo hace el sintagma
«Edad Media».

DIMENSIONES DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

No hace aún mucho tiempo, solía negarse que el Renacimiento hubiera tenido gran repercusión en España. En buena parte, ello se debía a la gran simplicidad con que se oponía el humanismo a la Edad Media y a la Contrarreforma; pero también se debía a la consideración de que España era distinta del resto de la Europa occidental. Históricamente, la diferencia radica en el hecho de la conquista musulmana, de que desde 711 hasta 1492 algunas partes de la Península Ibérica pertenecieron al Islam y no a la Cristiandad. Aunque desde mediados del siglo XIII el dominio árabe se limitó al pequeño reino de Granada, entre Gibraltar y Carragena, la presencia del Islam aún se dejaba sentir con fuerza en época del Renacimiento. En realidad, hoy hay una proclividad a explicar todas las diferencias entre España y la Europa occidental, tanto actuales como preteritas, por la persistencia de los efectos del elemento semítico en su civilización. Pero, si bien es cierto que esta influencia fue profunda, es una exageración deducir de ello que la cultura española no es fundamentalmente europea. En efecto, España desarrolló un tipo peculiar de Renacimiento, pero con raíces en Italia, no en el Islam. Sin embargo, las diferencias entre Italia y España eran muy grandes: pese a que los contactos políticos y culturales entre ambas fueron bastante estrechos durante los siglos XV y XVI. El Renacimiento es el período en que España emergió como nación unida — aunque no centralizada — en que se inició la expansión imperial en ultramar, y en que tuvo que asumir unas responsabilidades imperiales de otro tipo. Cuando, en 1519, su rey fue elegido sacro emperador romano con el nombre de Carlos V, la España renacentista fue una «potencia mundial» — la primera de los tiempos modernos — en un sentido que no puede aplicarse a ningún otro país en esa época. [...]

Alexander A. Parker, *«An Age of Gold: Expansion and Scholarship in Spain, 1967, pp. 221-248; una cita: La época del Renacimiento, Labor, Barcelona, 1969 (1972)», pp. 235-248 (235-245).*

1

El reinado conjunto de Isabel I en Castilla, a partir de 1474, y de su esposo Fernando II (V de Castilla) en Aragón, desde 1479, marca una clara línea divisoria entre la España medieval y la moderna. Isabel falleció en 1504 y, nominalmente, le sucedió en Castilla su hijo mayor Juan la Loca, cuyo esposo, Felipe I, gobernó hasta su muerte, acaecida en 1506. Entonces, Fernando fue nombrado regente de Castilla y gobernó ambos reinos hasta su propia muerte, en 1516. En realidad, estos cuarenta y dos años abarcan un solo reinado, el de los Reyes Católicos. Este reinado presenció la unificación de España, primero, por la unión de Castilla con los reinos de la Corona de Aragón a través del matrimonio de ambos soberanos; luego, por la conquista del último reino moro de Granada, en 1492, y, en fin, por la conquista de Navarra, en 1512. También presenció el descubrimiento de América, en 1492. Política, social y culturalmente, fue un período de vitalidad y renovación. A medida que la aristocracia daba paso a la disciplina y se ponía a raya a los nobles rebeldes, el retorno al orden se manifestó como el fruto de la nueva unidad nacional, y los españoles conocieron el alboror de una nueva época.

Pero lograr la unidad no sólo consistía en agrupar bajo un solo gobierno diferentes estados con tradiciones distintas. España estaba desunida de un modo más profundo, pues era el único país europeo que albergaba tres razas y tres religiones. Los judíos habían prosperado bajo la tolerancia ilustrada de los reyes españoles. A medida que la reconquista fue empujando la frontera hacia el Sur, y que los judíos y los musulmanes fueron cayendo bajo dominio cristiano, la tolerancia y la protección oficial caracterizaron la política de los nuevos gobernantes, pues en las tierras conquistadas no se habría podido mantener la paz con una política de represión. Durante toda la Edad Media la tolerancia entre las tres religiones fue, por tanto, tradicional allí donde coexistían. Sin embargo, la religión había sido el único vínculo de unión entre los distintos reinos cristianos; tan sólo espiritualmente se mantenían unidos cuando luchaban por la cruz contra la media luna. Por tanto, la religión era la base lógica del nuevo espíritu nacional que mantenía unidos a Castilla y Aragón. Para conseguir la unidad religiosa, los Reyes Católicos decidieron prohibir las dos religiones extranjeras. Fueron expulsados de los reinos españoles todos los judíos (año 1492) y todos los musulmanes (año 1502) que no quisieron abrazar el cristianismo. Antes de ello, en 1478, se estableció la Inquisición para asegurarse de que las conversiones de judíos — ya eran muchos los que se habían convertido, como medida de protección ante un creciente antisemitismo — no fueran tan sólo nominales. La Inquisición española no fue una prolongación del Santo Oficio (que nunca existió en Castilla), sino un tribunal de un nuevo tipo, órgano del Estado, no de la Iglesia.

Establecida para prevenir o extirpar la desviación herética de la ortodoxia católica entre los cristianos profesos, la Inquisición se convirtió en instrumento de una política de conformidad forzosa, a través de una persecución que nunca había caracterizado a España antes de su unificación. Este cambio estuvo dictado por motivos más políticos que religiosos. Al parecer, la uniformidad religiosa se consideró esencial para cimentar la unidad nacional, mediante la creación de una nación homogénea. A este respecto conviene señalar que la Inquisición fue el único instrumento de gobierno que rompió las barreras regionalistas; el Consejo de Estado que la gobernaba era el único que funcionaba con uniformidad en todos los estados que constituirían «las Españas»; pese a la diversidad de sus parlamentos y sistemas administrativos, había una sola Inquisición.

La intolerancia y la persecución religiosa significaban que un elemento de reacción se oponía a los elementos ilustrados que penetraban con el Renacimiento. En la España cristiana, las profundas raíces del mahometanismo y el judaísmo crearon una situación social muy compleja, precisamente porque el Renacimiento infundía energía y vitalidad a la creación y consolidación de una nueva nacionalidad. No se hará justicia a España mientras no se comprenda que la Inquisición representó, en efecto, una política de «europeización», aproximadamente hasta fines del reinado de Carlos V. Por su misma naturaleza, la Inquisición actuaba contra la humanidad (y los españoles tardaron en comprenderlo), pero no actuó contra el humanismo.¹

1. [Tal opinión no es compartida por todos los estudiosos. O. H. Green [1969], así, juzga que «la obra de la Inquisición fue mucho más entorpecedora en el campo de la erudición e investigación» que en el de la literatura creadora, y al propósito recuerda que en 1556 Pedro Juan Núñez escribía al historiador Jerónimo Zurita que, si no fuera por el apoyo y la aprobación de éste, «la vida intelectual le sería imposible, pues los doctos tienen otros intereses y otros objetivos, y lo peor es desto que querían que nadie se aficionase a estas letras humanas, por los peligros como ellos pretenden que en ellas hay de, como emienda el humanista un lugar de Cicerón, así emendaría uno de la Escritura, y diciendo mal de comentadores de Aristóteles, que hará lo mismo de los Doctores de la Iglesia». Precisamente —subraya Green—, «el caso más famoso que se conoce del siglo XVI y en que se ve la injusticia de la Inquisición contra un hombre de letras es el de fray Luis de León, el cual hubo de pasar cerca de cinco años en la cárcel por orden de los inquisidores. Se le acusaba de que en la exégesis bíblica prefería las interpretaciones de los rabinos a las del texto de la Vulgata, de que mostraba escaso respeto por ésta y de que se había atrevido a traducir al español el *Cantar de los Cantares*, de Salomón. Al fin se

El humanismo, en el sentido limitado de resurgimiento de los estudios clásicos, es la principal característica innovadora de la educación española durante el reinado de los Reyes Católicos. Pero la influencia de los clásicos no comienza aquí; existe un largo período de preparación que hace que, por lo que respecta a la literatura española —castellana o catalana—, resulte imposible separar un siglo XVI

le declaró inocente en punto a ortodoxia, y volvió a su cátedra en la Universidad de Salamanca. También tuvo dificultades con el Santo Oficio en 1584 otro insigne letrado, Francisco Sánchez de las Brozas: el sagrado tribunal hubo de reprenderle y amonestarlo. Y sin embargo, en 1587 la Inquisición demostró tener suficiente confianza en su ortodoxia como para encargarle ayudase a una comisión a la que se había confiado la tarea de revisar el *Index Expurgatorius*. Entre 1593 y 1600 fue víctima nuevamente de las sospechas del Santo tribunal, que terminó por confiscarle sus libros y papeles en el año últimamente citado. El sabio murió el 5 de diciembre de 1600, antes de haber sido absuelto... Indiqué hace un momento que fray Luis de León se ganó aquellos cinco años de cárcel por su crítica textual de la Escritura y por su supuesta falta de respeto a la Vulgata de San Jerónimo —que constituía la manzana de la discordia entre modernistas y conservadores desde el tiempo de Nebrija—. A medida que avanzaba el siglo XVI se hizo cada vez más peligroso el abogar por la utilización de la ciencia textual rabínica en los estudios de la Biblia: testigo de ello, el *Proceso criminal contra el hebraísta salmantino Martín Martínez de Cantalapiedra* (editado por M. de la Pinta Llorente, Madrid, 1946). Mucho más destacado por su gran erudición fue Benito Arias Montano († 1598), autor precisamente de un *Index Expurgatorius* (1571) en el que se propuso castrar para la ciencia el mayor número de obras posibles. Arias Montano fue quien más contribuyó a que saliese a la luz la segunda Biblia poliglota española: la *Biblia Poliglota de Amberes*. El corrigió la versión latina del Antiguo Testamento propuesta por Santes Pagnini; y su propia traducción latina del texto griego del Nuevo Testamento era tan buena, que se la reprodujo muchas veces en ediciones posteriores. Este «bel ouvrage», como lo califica el *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux, honró a su autor, pero también le suscitó un enemigo en la persona de León de Castro, profesor de lenguas orientales en la Universidad de Salamanca, el cual lo denunció a la Inquisición. Arias hubo de presentarse en Roma para defender su causa; se le absolvió en 1580. Por otro lado, Green señala que, «en materias profanas, la Inquisición suprimió en su *Index Expurgatorius* de 1534 el cap. VII del *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan, y lo hizo aterrada por la novedad científica de sus enseñanzas. Según explicó Diego Álvarez a Huarte, todos los teólogos estaban de acuerdo en que la inmortalidad del alma se debe a su independencia del cuerpo, y así lo enseñaban como cosa sabida e indiscutible. Si se abría brecha en esta muralla, como parecía abrirla Huarte al insistir en el influjo que ejerce el cuerpo en la memoria y en el entendimiento —que son potencias del alma—, habría que rehacer todos los tratados escolásticos *De Anima* y toda la psicología escolástica, y hasta el mismo catecismo habría de refundirse: todo

«renacentista» de un siglo xv «medieval». [En ese período, por ejemplo,] declinó el predominio cultural del clero. Los aristócratas feudales dejaron de ser guerreros para convertirse en caballeros ociosos, muchos de los cuales coleccionaron manuscritos, formaron bibliotecas particulares y cultivaron la literatura. El Marqués de Santillana, poeta de singular distinción, es un notable ejemplo de este patrocinio

esto a pesar de que su primera edición (1575) había contado con una aprobación eclesiástica entusiasta. La edición revisada salió en 1594».

Sin embargo, el profesor Green nota asimismo que «en general se procedía con bastante lenidad en la censura de libros literarios. Hemos observado, por ejemplo, que los tan denostados libros de caballerías podían circular con bastante libertad. La misma amplitud de criterio notó Gerhard Moldenhauer en la censura de las novelas picarescas. A una conclusión parecida llegó el profesor Gilliet después de cotejar las ediciones originales de la *Propalladia* de Torres Naharro con la edición expurgada de 1573: las modificaciones no afectaban a la esencia. Yo mismo hice ver que, a pesar de las sombras que arrojaba sobre la actividad del clero, no se mandó expurgar *La Celestina* hasta 1640, y aun entonces se procedió a la corrección del texto con un criterio sumamente amplio: el inquisidor sólo se preocupó por ciertos pasajes que consideraba derogativos de los privilegios de la Iglesia como institución. Después de publicado el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de Alfonso de Valdés (aparecido anónimamente [en 1528?]), la Inquisición encargó a Pedro Olivar que lo examinase; éste no encontró en él ninguna idea herética, pero recomendó se le retirase de la circulación por hablar demasiado claro, pues podría soliviantar a los ignorantes. En cambio, Jorge de Montemayor encontró dificultades de orden doctrinal cuando intentó publicar su *Cancionero espiritual*. Le dijeron que él no estaba bien preparado para escribir libros de espiritualidad y teología. La Inquisición de Toledo mandó retirar las obras poéticas de fray Pedro de Padilla y de fray Hernando del Castillo. En un caso se indica la causa: por la tendencia del autor a presentar las Horas Canónicas en lengua vernácula. Padilla redactó una solicitud pidiendo se nombrase una comisión para decidir las enmiendas que había que introducir».

«Cervantes —acota Green— marca el principio del nuevo siglo. A pesar de su indiscutible espíritu religioso, no se distinguió precisamente por su exceso de respeto; y sin embargo, apenas hubo de sufrir molestias de parte de la Inquisición. Esta puso reparos a un pasaje de *Don Quijote* (1615) en el que se dice que las obras sin caridad son inútiles (II, 36). Era ésta una idea que se había asociado con los alumbados y con el protestantismo, aunque en boca de Cervantes era sólo la expresión del carácter esencialmente erasmiano de su experiencia religiosa. En el capítulo I, 6, en que se refiere el famoso «escrutinio» de los libros de don Quijote, hay un pasaje del que parece traslucirse que Cervantes se daba cuenta de la creciente suspicacia con que miraban las autoridades a Ariosto, aunque en realidad no figuraba *Orlando furioso* entre los demás libros de la biblioteca. Dice el cura: «Si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no lo guardaré respeto alguno; pero si habla en su

de la erudición literaria. La secularización de la cultura, emparejada con el creciente interés por los clásicos —más como causa que como efecto—, fue el resultado natural de estas modificaciones.

Este interés por los clásicos, aunque muy real, no se puede denominar erudito hasta el reinado de los Reyes Católicos. La fama de la reina Isabel como protectora del saber atrajo a España a los humanistas italianos, y a uno de ellos, Pedro Mártir, a la corte misma.

idioma, le pondré sobre mi cabeza». Cuando observa el barbero que él posee un ejemplar del poema de Ariosto en italiano, pero que no puede entenderlo, el cura replica enigmáticamente: «Ni aun fuera bien que vós le entendiéades». Esto parece demostrar que el control social de la literatura amena en el siglo xvi influyó poco en el desarrollo de ésta. Por lo que hace al teatro, la censura se hizo mucho más severa a partir de 1600. Escritores de la altura de Quevedo y de Tirso de Molina tuvieron sus roces con la Inquisición, pero no era cuestión de fe, sino de decencia. Si queremos elegir una objeción típica contra la literatura creadora en general, podemos seleccionar la del moralista Alejo de Venegas: en su informe sobre los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada, observa que el diálogo pastoril es más propio de académicos que de pastores, y que las advertencias del autor contra el amor encierran muchas trampas en las que de hecho aprenden los ignorantes las artes de hacer el amor. Afirma Venegas que no se debiera abrirle los ojos a la gente sencilla con ese tipo de lecturas, que les enseñan a hacer cosas que nunca hubieran hecho si se les hubiera dejado en su ignorancia; por tanto, no debiera imprimirse la obra de Torquemada sin refundirla a base de las observaciones hechas sobre el manuscrito. Así, aunque el censor no prohíbe se publique el libro, lo desaconseja. Las correcciones, dice, no son muchas, pero sí sustanciales —lo cual supongo quiere decir que la obra contenía ciertos puntos doctrinales teológicamente inaceptables—.

«En el poema de Juan de Mal Lara *La Psyche* —advierte aún el profesor Green— tenemos una ilustración documental del pánico que podía causar en los estudiosos la posibilidad de incidentes semejantes [a los de fray Luis o Arias Montano]. En 1561 se sospechó de Mal Lara con ocasión de un episodio ocurrido en Sevilla, y que recordaba el «affaire des Placards» de París en 1534; y es que circularon ciertas octavillas dirigidas contra la Iglesia y especialmente contra el clero. Las sospechas cayeron sobre Mal Lara por una coincidencia puramente circunstancial, y fue que en otro tiempo había escrito unos versos en alabanza de Constantino Ponce de la Fuente, teólogo erasmista a quien se había acusado de tendencias luteranas y que había fallecido en los calabozos de la Inquisición en Triana. Entre el 7 de febrero de 1561 y el 14 de mayo siguiente en que se le absolvió, Mal Lara hubo de experimentar el más profundo abatimiento y desesperación de que es capaz un hombre. En el citado poema elogia a su esposa, María, por la fe y fortaleza que demostró durante su proceso, en el que dice de sí mismo Mal Lara: «estuve en aquel término de verme / sin hacienda, sin vida, ni honor y alma, / y de no ser ya en el mundo más entre hombres» (pp. 522-527).]

El primer nombre importante de la erudición clásica es el de Antonio de Nebrija (1442-1522), que ocupó varias cátedras en Salamanca desde 1476 hasta 1513, cuando se trasladó a la cátedra de Retórica en la nueva universidad de Alcalá. Consideraba como objetivo de su obra «desterrar la barbarie de España», con lo cual se refería al propósito de elevar el conocimiento y uso del latín al nivel de la pureza clásica. Su *Gramática latina* y su *Diccionario latino* se convirtieron en instrumentos básicos. [...] Arias Barbosa (fallecido en 1540), desde su cátedra de Salamanca, hizo por el griego lo que Nebrija había hecho por el latín. La primera gramática griega se publicó en 1538, y otras siete, obra de distintos eruditos, se sucedieron a intervalos hasta 1600: al contrario de lo que solía creerse, no declinó el estudio del griego durante el reinado de Felipe II. Los principales sucesores de Nebrija y Barbosa fueron Hernán Núñez de Guzmán (1475-1553) y Francisco Sánchez «el Brocense» (1523-1601). Ambos ocuparon cátedras de griego en Salamanca, y ambos editaron muchos textos latinos y griegos; el último fue, además, teórico y crítico literario, y también publicó muchos tratados eruditos tales como *Minerva, sive de causis linguae latinae* (1587), que se consideró como obra básica en Europa durante dos siglos, siendo reeditada constantemente con nuevos comentarios.

El gran mecenas del humanismo durante el reinado de los Reyes Católicos fue el arzobispo de Toledo y primado de España, cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517). Presenta éste un notable contraste con los grandes prelados del Renacimiento italiano, pues antes de que la Reina lo llamara a ocupar un alto puesto, era un fraile franciscano observante, de humilde origen, hombre santo y austero, y reformador práctico de la vida eclesiástica. Una vez nombrado primado, puso su mayor empeño en reformar las costumbres de indisciplina y relajación que, en este campo, especialmente entre las órdenes religiosas, abundaban tanto en España como en otras partes. Isabel había adoptado enérgicas medidas para acabar con la anarquía social, y Cisneros las emuló en el ambiente de su propia jurisdicción. [...] Cisneros comprendió que estas medidas no llegaban a la raíz del problema y que, en última instancia, la reforma religiosa tenía que ser fruto de una reforma en la educación. Así, aunque no era un erudito, se convirtió en el máximo protector individual de los nuevos estudios. En este aspecto siguió los pasos de su predecesor en Toledo, el cardenal Mendoza, el cual, en 1479, había

fundado el Colegio de Santa Cruz en Valladolid. Este colegio es uno de los primeros edificios renacentistas (1486-1493) de España y, en este caso, el estilo se importó de Italia por el arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia. Originariamente era de tipo gótico, pero cuando Mendoza visitó el lugar quedó tan decepcionado por la falta de grandeza del edificio, que volvió a diseñarse y se reconstruyó. Por su parte, Cisneros fundó, en 1498, la universidad de Alcalá de Henares, la cual superó inmediatamente en prestigio e influencia a todas las demás universidades excepto la de Salamanca, que se convirtió en su mayor rival. El plan de Alcalá se orientaba hacia la filosofía y la teología, pero dando especial importancia a las lenguas y literaturas clásicas. En cuanto a los profesores, Cisneros deseaba lo mejor. Ofreció cátedras a Erasmo y Luis Vives, pero ninguno de los dos aceptó. [Pero convenció a Nebrija de que se trasladara desde Salamanca.]

Ya desde sus comienzos, la nueva universidad se asociaría con uno de los monumentos de la erudición renacentista, la *Biblia Poliglota Complutense*, llamada así por el nombre romano de la ciudad, *Complutum*, que los moros cambiaron por el de Alcalá. La orientación humanística de la mentalidad reformadora de Cisneros resulta evidente en su convicción de que la Escritura era la base de la teología, y de que la Escritura no se podía estudiar con propiedad sin la restauración de los textos auténticos. Por ello, encargó a un grupo de eruditos la preparación de los textos del Antiguo Testamento en hebreo, griego (Versión de los Setenta), latín (Vulgata) y, en cuanto al Pentateuco, también en arameo (Tárgum); y para el Nuevo Testamento, los textos en griego y latín. La impresión se comenzó en 1502 y se terminó en 1517, en seis grandes volúmenes, el último de los cuales contenía los vocabularios. Cisneros vivió bastante para ver terminada esta gran empresa, que bendecía como «un poderoso medio para la resurrección de la teología». Medio siglo después, Felipe II alentaría, y la erudición española llevaría a cabo, una empresa similar, la gran *Biblia Poliglota Antuerpiense* (de Amberes), de 1569-1572, bajo la dirección del exegeta y orientalista Benito Arias Montano (1527-1598); como era de esperar, ésta superó a la Biblia complutense en su *apparatus criticus*, mucho más extenso.

La orientación que Cisneros dio a los nuevos estudios coincidía con el tipo de reforma religiosa propugnada por Erasmo. Pero, antes de adentrarnos en este tema [vid. abajo, pp. 71-84], interesa considerar algunos ejemplos particulares del espíritu renacentista, selec-

cionados para indicar el alcance de este movimiento en España. La cultura no se limitaba a los maestros de las universidades. Por ejemplo, era típico de esta época el que un hombre dedicado profesionalmente a la administración municipal de una gran ciudad, pudiera ser al mismo tiempo un erudito con vastos conocimientos enciclopédicos. Este fue el caso de Pedro Mexía (hacia 1499-1551), autor de la *Silva de varia lección* (1540), obra que fue muy conocida en el extranjero, sobre todo en Francia. Es una miscelánea de información científica, filosófica e histórica de un tipo «curioso», sacada de autores antiguos y de los humanistas italianos del siglo xv. Las tendencias de Mexía son humanísticas, en cuanto este autor exalta la dignidad del hombre y la nobleza de la razón, si bien —como su época en general— en las cuestiones científicas aún no es capaz de distinguir entre realidad y fantasía. Otro tipo de humanista fue Juan de Mal Lara (1524-1571), que en 1548 fundó en Sevilla un colegio en el cual enseñó él mismo. También presidió una especie de Academia literaria que fue el centro de la vida intelectual de la ciudad. No fue, en modo alguno, el único español que seguiría los pasos de Erasmo dedicándose a coleccionar proverbios, los cuales reunió en *La filosofía vulgar* (1568); pero fue el único que los utilizó como exposición de una «filosofía natural», glosando sus consideraciones sobre el mundo y los hombres y ordenándolas sistemáticamente; de hecho, consideraba los proverbios nada menos que como los orígenes del pensamiento. Es un ejemplo de la tendencia renacentista a la idealización: en este caso, la convicción de que la sabiduría puede extraerse de la gente común, cuya pura tradición la ha conservado, porque el pueblo está y siempre estuvo cerca de la naturaleza.

En filosofía, España nunca se caracterizó por una gran originalidad especulativa: sus pensadores más bien han pertenecido a escuelas de pensamiento ya existentes, cuyos principios han expuesto y desarrollado. Durante el período renacentista, tendieron a seguir el platonismo recientemente resucitado, o bien la tradición del escolasticismo aristotélico, que dentro de la Iglesia católica romana conoció una renovación, principalmente centrada en la España del siglo xvii. Este mismo resurgimiento se debió a una vitalización infundida por el espíritu crítico del humanismo. Francisco de Vitoria (1483?-1546), por ejemplo —una de las mentes más preclaras de su época— era un teólogo dominico, profesor en Salamanca, y rechazó la sutileza dialéctica y toda argumentación basada en puras consideraciones me-

mezcla de
cosas
heterogé-
neas

tafísicas, en favor del estudio de los problemas reales que planteaba la vida política y social contemporánea, a cuya discusión aplicaba los principios de la filosofía y la teología. Era un escolástico, pero al mismo tiempo fue uno de los fundadores del moderno derecho internacional. Incluso un teólogo como Melchor Cano (1509-1560), que demostró ser un conservador clerical en su vida pública, insistió en un retorno de la teología a las fuentes originarias y reafirmó el valor de la tradición y la autoridad de la Iglesia con un espíritu independiente y liberal. Entre los laicos, podemos citar dos pensadores como ejemplo de esta tendencia a ampliar los horizontes mentales y —dentro de ciertos límites— a independizarse de la tradición. Gómez Pereira (1500-1560) declara: «En no tratándose de cosas de religión, no me rendiré al parecer y sentencia de ningún filósofo, si no está fundado en razón. En cuestiones de especulación, no de fe, toda autoridad debe ser condenada». Ésta es una cita de su tratado filosófico *Antoniana Margarita* (1554), cuyo extraño título está compuesto por los nombres de sus padres. Fiel a este principio, abrió nuevos caminos al intentar deducir las ideas únicamente de los sentidos, y convertir el análisis mental individual de su propio proceso de cognición en el punto de partida de la especulación. Mayor fue la influencia de Juan Huarte de San Juan (1529-1588?), quien, en cierto sentido, fue el primero que propuso la especialización de la enseñanza. En la escuela observó que uno de sus condiscípulos era el mejor en latín; otro, en astronomía, y otro, en filosofía, y, más tarde, se preguntó por qué. Su *Examen de ingenios* (1575) estudia los distintos tipos de capacidad intelectual, a fin de determinar la especial aptitud que apunta hacia una excelencia en cada disciplina y así, facilitar a edad temprana la elección de la profesión más adecuada. También especuló sobre la posibilidad de que los padres forjaran un genio creando un sistema de educación adecuado al «tipo» intelectual del niño. Esta interesante obra ejerció una influencia considerable en el extranjero, sobre todo en Bacon; casi dos siglos después, constituiría el tema de la tesis doctoral de Lessing.

En el mundo de las ideas, el optimismo, el idealismo y el humanismo del Renacimiento están muy bien representados en las controversias sobre la actividad colonial de España en el Nuevo Mundo. El principal promotor de la causa antiimperialista fue el fraile dominico Bartolomé de las Casas (1474-1566) que durante más de cincuenta años —en el curso de los cuales atravesó varias veces el

doctrinas
filosóficas
medieval
occidentales
doctrina crist
de en el
mundo actual
pero
(A Negro y
85 Aquino)

Atlántico—luchó sin descanso contra la esclavitud y la opresión de los indios americanos. Escritor infatigable, además de predicador, en una serie de libros y tratados propagó sus principios básicos: que la guerra es irracional y contraria a la civilización; que no debe emplearse fuerza alguna contra los nativos, pues incluso la conversión forzosa al cristianismo es reprobable; que la racionalidad y libertad del hombre exige que la religión y todo lo demás sólo se le enseñe mediante una suave y amable persuasión. Desde su cátedra de teología de Salamanca, Vitoria encuadró estos principios humanitarios dentro del contexto de un derecho internacional en su famosa lección *De indis*, explicada en 1539, que ha llegado hasta nosotros en forma de apuntes tomados por sus alumnos.

A los que alegaban que el rey de España, como sacro emperador romano, tenía derecho a dominar en todo el orbe —puesto que el papa había delegado en el emperador la jurisdicción universal temporal que le correspondía por derecho divino, como dirigente espiritual—, y que América, por tanto, pertenecía de derecho a Carlos V, y, en consecuencia, no existía problema alguno de conquista injusta, Vitoria replicó que el papa no poseía jurisdicción universal de carácter temporal, y, que aun suponiendo que la tuviera, no podía delegarla en el emperador ni en ningún otro gobernante; que, por tanto, Carlos V no podía fundar en estas razones la reivindicación de sus posesiones americanas; y que el derecho de conquista no justificaba tal reivindicación; que los indios eran seres plenamente racionales, libres por naturaleza, como todos los hombres, y que, por tanto, eran los únicos dueños legítimos del Nuevo Mundo. Sin embargo —continuaba—, había títulos por donde los españoles podían reivindicar legalmente la ocupación de esas tierras, y, al erunciarlos, Vitoria fue el primero en establecer los conceptos básicos del derecho internacional moderno. Toda la raza humana —enseñaba— constituye una sola familia, y la amistad y la libre comunicación entre los hombres, como hermanos, es regla del derecho natural. Está bien que los hombres de distintas naciones y razas comercien en paz entre sí, siempre y cuando no se perjudiquen mutuamente. Vitoria afirmaba así las libertades fundamentales de las relaciones internacionales: libertad de palabra, de comunicación, de comercio y de tránsito por los mares. Puesto que estas libertades son inherentes a la sociedad humana, los españoles tenían el derecho de ir a América y entablar relaciones comerciales y de otro tipo con los indios, con tal que no los perjudicaran física y políticamente; pero no tenían derecho —afirmaba— a declararles la guerra, excepto en defensa del derecho de la humanidad a la libre comunicación y el libre comercio.

En este plano de las relaciones internacionales, la guerra sólo está justificada si debe redundar en beneficio de la comunidad internacional en conjunto. Pero, naturalmente, el hecho de que los indios constituyeran comunidades subdesarrolladas, sin organización política ni medios de comercio, significaba que entre ellos y los españoles no se daban todas las condiciones para ejercer su natural libertad de comunicación; en consecuencia, Vitoria propugnaba el sistema de mandato, que establecía el derecho y el deber de un Estado —por propia iniciativa o por mandato de la comunidad internacional— de preparar a los pueblos atrasados para la soberanía en un plano de igualdad con los demás estados. Estas eran las únicas razones por las cuales España podía reivindicar una misión colonizadora en América: «El dominio español debía ejercerse en interés de los indios, y no tan sólo en provecho de los españoles».

La causa opuesta, o imperialista, era defendida por Juan Ginés de Sepúlveda (1490?-1573), distinguido latinista e historiador, en su tratado titulado *Democrates alter, sive de iustis belli causis apud Indos*. Al regresar a España en 1547, después de un viaje por México y Guatemala, Las Casas descubrió que esta obra circulaba en forma manuscrita, e inmediatamente la atacó como perniciosa, a fin de impedir que se autorizara su publicación. Con gran indignación por parte de Sepúlveda, de hecho, se pronunciaron contra su publicación las universidades de Alcalá y de Salamanca. Como resultado de la furiosa controversia que siguió, Carlos V tomó la sorprendente decisión de ordenar que cesara toda conquista en ultramar hasta que un consejo especial, formado por teólogos y miembros de los Consejos de Estado, decidiera sobre la cuestión, que Sepúlveda y Las Casas debatirían ante él. Las sesiones tuvieron lugar en Valladolid, durante 1550 y 1551. La causa de Sepúlveda era consecuencia de su negación de lo que había postulado Vitoria, o sea, un derecho universal internacional que uniera a todos los pueblos. Para él, en cambio, sólo las naciones civilizadas podían tener una concepción del derecho y la moral; los pueblos incivilizados, incapaces de comprender estos conceptos, no podían tener derechos morales. Las razas inferiores debían ser gobernadas por las superiores, y esta doctrina de la aristocracia nacional implicaba una doctrina del servilismo natural. Basándose en la autoridad de los antiguos griegos —en particular, de Aristóteles—, Sepúlveda afirmaba que los pueblos inferiores, como los indios americanos, eran esclavos por naturaleza, y que redundaba en su propio interés el ser conquistados y gobernados por razas superiores. Las naciones civilizadas tenían el mandato natural de someter a las naciones incivilizadas; si estas últimas se negaban a someterse voluntariamente, la guerra contra ellas era moralmente legítima. Por ello, Sepúlveda defendía el derecho a la conquista y la esclavitud. Contra esta teoría del imperialismo, Las Casas reiteró ampliamente una doctrina que puede resumirse en esta frase suya: «Hoy

día no existe ni puede existir nación alguna, por bárbaras, feroces o depravadas que sean sus costumbres, que no pueda ser atraída y convertida a todas las virtudes políticas y a toda la humanidad del hombre doméstico, político y racional». Esta impresionante afirmación es un ejemplo del idealismo y la fe en la humanidad característicos del Renacimiento. Debe observarse que en esta controversia, el reaccionario era el humanista clásico, que se aferraba a los conceptos del pasado, mientras que el apóstol de la ilustración era miembro de una de las órdenes religiosas estigmatizadas no hacia mucho por Erasmo como beatas y oscurantistas. No se ha conservado la decisión del Consejo de Valladolid; los historiadores han deducido de ello que tal vez no fuera concluyente. Sin embargo, el hecho es que nunca se permitió la publicación de *Democrates christianus*, mientras que Las Casas continuó sin impedimento su actividad propagandista.

Las controversias sobre América son un signo del progresar liberal que informaba el espíritu de muchos eclesiásticos españoles durante la primera mitad del siglo XVI. El resurgimiento de los estudios clásicos, que en España nunca constituyó un fin en sí, sólo era un aspecto del movimiento general de revitalización y reforma en el ámbito de la educación, la vida social, la moral y, sobre todo, la religión. En este aspecto, la mayor influencia individual, posterior a las reformas eclesiásticas de Cisneros, fue la de Erasmo, [cuya condensa, sin embargo, tras un cuarto de siglo en que el humanista holandés despertó entusiasmos, odios y polémicas,] sobrevino con el fin de la segunda fase (1552) del concilio de Trento. No se había llegado a ninguna reconciliación ni compromiso entre protestantes y católicos, y era evidente que ello ya no sería posible. La necesidad de encajes entre Lutero y Roma desmoronó el movimiento erasmista. Para España no había duda en cuanto a la elección. En consecuencia, se persiguió a los pequeños núcleos protestantes que se habían formado en su suelo, y el camino emprendido fue, una vez más, el de la unidad religiosa —ahora, dentro de la misma Cristiandad—, lo mismo que lo hicieron Fernando e Isabel sesenta años antes. Puesto que del concilio de Trento surgió un catolicismo reformado —aunque no en el sentido protestante—, no es correcto considerar el período de la historia española que le siguió como un período de «reacción», en el moderno sentido de la palabra, por más que sí fue francamente conservador. Comenzaba la Contrarreforma y, en este terreno, había terminado el Renacimiento. Sin embargo, España estaba en el umbral

de la máxima vitalidad y actividad creadora en materia de religión —especulación teológica, literatura espiritual, misticismo, arte—, pero este espíritu creador se inscribía dentro de unos límites más estrechos que los que el Renacimiento señalara al principio. Con Erasmo, en España murió el espíritu de tolerancia, y ello supuso una pérdida enorme. Pero en cuanto a la profundidad del sentimiento religioso no se perdió nada; la piedad de Erasmo es reprimida, fría y carente de imaginación comparada con el ardor exaltado de San Juan de la Cruz, el calor humano de Santa Teresa o la visión poética del platonismo cristiano de Luis de León. La literatura de los erasmistas españoles resulta superficial en comparación con la gran literatura posterior. El factor que más influyó en esta transformación religiosa fue la nueva orden de la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola (1491-1556), una de las máximas figuras religiosas de la historia de España. Los jesuitas prolongaron gran parte del movimiento humanista dentro y más allá de la Contrarreforma, no sólo al dar a España una larga sucesión de eruditos casi en todos los campos, sino también al incorporar en sus escuelas los estudios clásicos a la educación religiosa católica.

[La idealización del amor humano, traducido en términos religiosos implícitos o explícitos, como se aprecia ya en la poesía del siglo XV, en la novela sentimental o en el *Amadís*,] cristalizó en la filosofía del neoplatonismo, la filosofía característica del Renacimiento que llegó a España procedente de Italia. Dos de las obras que sirven como ejemplo tuvieron gran influencia sobre la literatura española. Se trata de los *Dialoghi d'amore*, de León Hebreo (Judá León Abravanel), judío sefardita exiliado de España, publicada póstumamente en 1535, y del *Cortigiano* (1528) de Castiglione, que en su última parte contiene una exposición de la doctrina neoplatónica del amor. Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego, a la belleza de la bondad; luego, a la belleza de las ideas, y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón, para ellos, el hombre

progresar en y a través del amor humano, desde el plano físico al espiritual, pasando por el nivel intelectual.

Castiglione y Bembo desarrollaron el concepto del llamado «amor platónico» (que no aparece en absoluto en Platón), según el cual un hombre supera la sensualidad cuando su razón le hace comprender que la belleza es tanto más perfecta cuanto más apartada está de la materia corruptible. A través de este conocimiento, el amor se transforma en un afecto casto y platónico, que es la unión exclusiva de la mente y la voluntad de ambos amantes. Este mutuo afecto conducirá a ambos a la contemplación de la belleza universal y, por tanto, a la contemplación de Dios, que Castiglione expresa en términos de misticismo cristiano. Para Hebreo, la belleza tampoco reside en la materia, que es esencialmente fea; la belleza de las cosas materiales consiste en las ideas que configuran la materia. De modo que, si bien la belleza física impulsa a la mente a amarla, ese amor sólo es bueno si induce a la mente a amar la belleza del espíritu. La belleza física de un cuerpo no es corpórea en sí misma, es la imagen o reflejo de la belleza espiritual, y el alma humana debería aspirar a conocer y amar esta belleza esencial. Por ello, el amor a la belleza física es un paso hacia el objetivo final de unión con la belleza última, y única real, que es Dios. Así, la unión física de los amantes se puede trascender y superar en la unión de sus almas a través de la comunicación de su mente y la fusión de sus voluntades; y esta unión espiritual entre el hombre y la mujer conduce a la unión con Dios. Por tanto, para Hebreo, la naturaleza y finalidad últimas del amor humano son religiosas. No existe laguna entre lo humano y lo divino, sino una elevación natural.

Resulta difícil tomarse en serio como ideal moral de carácter práctico el amor platónico, tal como lo expone Castiglione, e incluso Bembo. Tras el culto y elegante modo de vida retratado en *El cortesano*, se oculta la afectación de una aristocracia satisfecha de sí misma, capaz de sancionar la frivolidad de unas relaciones platónicas con las esposas de otros hombres, rodeándolas de una aureola de misticismo religioso. Sin embargo, no ocurre así con Hebreo, cuya profunda sinceridad es indiscutible. Ello queda claro, sobre todo, en el tono de sufrimiento que impregna su presentación del amor humano, imbuida de una sensación de angustia subyacente, verdadero dolor existencial de no poder conseguir nunca, en esta vida, lo que la mente y el corazón humano se ven impulsados a desear; incluso el cuerpo se siente herido ante la imperfección del único amor a su alcance. Se trata de un tono religioso sincero y profundo, muy lejos de todo optimismo complaciente, y por ello Hebreo llegó a ejercer en España una influencia más profunda y perdurable que Castiglione. Este

tono de sufrimiento subyacente convierte su filosofía del amor en un puente entre el neoplatonismo y la forma de amor cortés del siglo xv,

Así, la filosofía del neoplatonismo sirvió el amor humano dentro del marco del amor divino y le da un valor espiritual, que es lo que intentaban hacer de modo muy confuso la poesía amorosa del siglo xv y la *Cárcel de amor*. El amor a la mujer es una etapa hacia el amor a Dios, y forma parte del amor a Dios; es una etapa que no queda atrás, sino que se integra. Se trata de una filosofía que, en efecto, idealiza y glorifica el amor humano hasta el grado sumo dentro de una concepción religiosa y teística de la vida. Como tal, al dar sanción filosófica al concepto de amor ideal, ofrecía una justificación para centrar los valores de la vida exclusivamente en el amor humano, sin considerar todos los demás valores humanos. [...] Pero, al mismo tiempo, este retorno a Platón también podía atraer (como ha ocurrido siempre con el platonismo) a otro tipo de mentalidad, aquella cuyos intereses y aspiraciones eran puramente religiosos; podía tener este efecto al subrayar que, en última instancia, el amor ideal era el amor divino, que la respuesta a la atracción de la belleza encontraba su plena realización en la aprehensión y contemplación de Dios. Así, el neoplatonismo podía apuntar en dos direcciones distintas: el amor ideal podía continuar siendo la principal preocupación de la literatura, pero ahora, por decirlo así, a dos niveles distintos en vez de uno solo.

[Si bien los teólogos platónicos de la Contrarreforma atacan directamente la literatura humanista secular], al mismo tiempo continuaban y llevan a su punto culminante la filosofía en la cual se basaba el concepto de amor ideal. En ellos, la doctrina platónica encuentra su plena realización en el amor divino, sin dejarse arrastrar por una ilusión ideal de amor humano espiritualizado. Un ejemplo representativo es *La conversión de la Magdalena* (1588), obra del fraile agustino Pedro Malón de Ghaido (fallecido en 1589). Es un tratado sobre el amor; de hecho, la primera parte constituye la exposición más clara y simple de la doctrina del amor platónico de toda la literatura castellana, en la cual Malón lo presenta como un movimiento cósmico circular que procedente de Dios llega a las criaturas, para regresar otra vez a Dios; este círculo ininterrumpido es el amor ideal. En esta primera parte de su obra, Malón es el platónico puro y, como tal, un hombre del Renacimiento; se convierte en platónico cristiano y

hombre de la Contrarreforma por su insistencia, después de esta primera parte, en que este ideal no está al alcance de todos, a punto de ser captado y absorbido sin dificultad. La tragedia del hombre radica en el hecho de que, puesto que en su naturaleza el espíritu se combina con la materia, se ve fuertemente impulsado a romper el círculo cósmico del amor, quedando anclado en un amor imperfecto e inferior. En su prefacio, Malón ataca a Garcilaso, el *Amadís de Gaula* y la *Diana*, por no advertir que representan un círculo roto. Por contraste, la figura de amante que propone es la histórica María Magdalena. Una prostituta arrepentida se convierte en heroína de amor como sustituta de Oriana y las pastoras de *Diana*. Por el hecho de haber sido una pecadora representa, a diferencia de las heroínas de ficción, la realidad de la experiencia humana; sin embargo, en su respuesta, a través del arrepentimiento, a la llamada de un amor superior, también representa el ideal. Por tanto, en la representación de la doctrina del amor platónico de Malón, lo que se subraya no es la búsqueda confiada de la belleza divina a través de la belleza de la mujer, ni la fe confiada en la naturaleza espiritual del amor humano, sino la debilidad esencial de la naturaleza humana, debilidad que es tal que los hombres no pueden confiar en su capacidad natural para alcanzar lo divino, sino que sólo pueden buscar el amor a Dios a través de una súplica de perdón y piedad. De este modo, la literatura religiosa de la Contrarreforma hizo bajar el ideal del amor perfecto, conservando al mismo tiempo la visión del ideal: la unión del alma con Dios. Contrarrestó el humanismo idealista predominante, situando el ideal donde realmente le correspondía, en el reino de lo espiritual, y poniendo el acento sobre el mundo real, sobre la realidad de la naturaleza humana y sobre las obligaciones sociales y los deberes morales. En este último aspecto, la Contrarreforma influyó en la transformación de la literatura secular española, que era una literatura idealista y se convirtió en realista, y como tal conoció su período de mayor esplendor. La conservación del ideal del amor, espiritualizado, se encuentra en el movimiento místico de la Contrarreforma.

Saber de Cortázar, Eclina
Para una relectura de los clásicos
españoles, Pss. As., Academia Arg.
de Letras, 1984.-

PARA UNA RELECTURA DEL "QUIJOTE"

El género. La composición. La estructura. Los protagonistas.

La universalidad del *Quijote* es un hecho ya indiscutible. Esta universalidad deriva, por una parte, de la respuesta que dan sus páginas a acuciantes inquisiciones del espíritu humano; y por otra, del nuevo rumbo que imprimen a la literatura narrativa. De la popularidad de su obra ya se alababa Cervantes, pues en el capítulo 3 de la Segunda parte dice, por boca del Bachiller Sansón Carrasco:

"Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: 'Allá va Rocinante'".

La problemática que plantea la obra es vastísima, como corresponde a una creación genial: problemas humanos universales y singulares, problemas sociales de la España del seiscientos, problemas literarios y lingüísticos, problemas filosóficos, problemas estéticos. . .

Sabemos que los elementos de una obra solo pueden ser comprendidos totalmente en su conexión con el conjunto. Tan inextricablemente trabados están en el *Quijote* todos sus

componentes, que significativo y significado constituyen una unidad indivisible; tanto, que la expresión del muy cervantino Flaubert, "La forma sale del fondo como el calor del fuego", se cumple en el *Quijote* de manera casi absoluta. Por esto, si bien metodológicamente resulta útil y práctica, con miras al análisis, una separación, un aislamiento de sus múltiples aspectos, siempre corremos el riesgo de destruir, al parcelarla, la gigantesca fabulación del *Quijote*. De destruirla, se entiende, en la experiencia viva de su lectura. Pero no encontramos otro medio para ir aclarando o, por lo menos, tratando de explicar, algunos aspectos escogidos al azar entre la multitud de posibilidades que presenta obra tan rica, tan compleja, tan densa y, además, tan extensa.

El género.

El *Quijote* es presentado por su autor como historia, no como novela. Esta historia es "jamás vista", "jamás imaginada", "moderna", "grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera" (II, 3); sobre todo, "verdadera", como insiste en calificarla Cervantes. Las fuentes de esta historia son anónimas (documentos hallados en archivos, obras escritas de historiadores innominados, y también "la memoria de la gente de su aldea y las a ella circunvecinas", I, 9) para los primeros 8 capítulos:

"Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que..." (I, 2).

Del capítulo 9 de la Primera parte hasta el final de la Segunda, la fuente histórica es el supuesto manuscrito del "verdadero historiador arábigo": Cide Hamete Benengeli, que traducirá un morisco aljamiado de Toledo. Cervantes renuncia a su papel autoral para dar mayores visos de historicidad a su relato. ¿Cuál es la labor que se atribuye a sí mismo?: la de

presentar ese material histórico elaborado como obra literaria, suprimiendo detalles engorrosos, y a veces, como en II, 5, juzgando su autenticidad. El autor ficticio (en este caso Cide Hamete Benengeli) era un recurso narrativo de la novela de caballerías y de la bizantina, pero Cervantes lo eleva a un papel importante y sostenido en la obra (él es quien la cierra, II, 74), en la que siempre está presente, como un recurso del principio de la verosimilitud, como una garantía de la objetividad que toda historia requiere. Cide Hamete es un intermediario entre el autor real (por esto "padraastro" y no padre de don Quijote, como se califica en el *Prólogo*, I) y el narrador. Cide Hamete, por su condición de cronista, aparece exterior al relato mismo; pero porque es "sabio" y "mago" puede conocer los pensamientos de los personajes. Don Quijote ha presentado su existencia en I, 2:

"¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera..."?

Esta existencia se materializa en I, 9 con el hallazgo del cartapacio titulado *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Don Quijote conoce su existencia y la admite en II, 2:

"... debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia"

La importancia de su figura se intensifica en la Segunda parte.

El *Quijote*, pues, se presenta como historia, no como novela. Porque *novela* para Cervantes, como para los hombres de su tiempo, era un tipo de narración muy determinada. La novela, tal como la concebimos hoy, es un género de muy difícil definición, pues se apropia de campos y formas expresivas de otros géneros; surge con la burguesía y para su deleite; su libertad ha sido siempre su característica ("escritura desata-

da" le llama Cervantes), pues nada ha dicho sobre ella Aristóteles en su *Poética*. La crítica actual la define como una obra de imaginación en prosa, más bien extensa, que hace vivir a sus personajes en un medio determinado, como si fueran reales, dándonos a conocer su psicología, su destino y sus aventuras. Pero para Cervantes novela era otra cosa: era una narración relativamente breve, de estructura cíclica, es decir, sintagmática, con tensión dramática, con un centro de interés (un acontecer en una vida) al que convergían todos los otros acontecimientos. En una palabra: novela era el género creado por Boccaccio en el *Decamerón* y seguido por la inmensa pléyade de noveladores italianos: Bandello, Girardi Cinthio, Straparola, Parabosco, Masuccio Salernitano, Franco Sacchetti, Ottaviano Lando. . . *Novela es novella* ('novedad', 'noticia'); novelas son, para Cervantes, sus *Novelas ejemplares* (1613) y la *Novela del curioso impertinente* incluida en el *Quijote* (I, 33-35), pero no el *Quijote*.

Sin embargo, el *Quijote* es la primera novela moderna, pues en ella se dan por primera vez todas las condiciones que caracterizan este género, el más extendido de todos: a) fusión de lo histórico con lo poético; b) la verosimilitud como principio ineludible; c) importancia de la caracterización; d) el personaje como ser en evolución psicológica, creando su vida y su destino.

El género novela se torna cada vez más indefinido y fluctuante, y pareciera marchar a su desintegración. Para los hispanohablantes el problema se agrava por el hecho de contar con un solo vocablo para dos tipos de narración específicamente distintos: la narración extensa que sobre un desarrollo lineal inserta otros relatos (fr. *roman*, it. *romanzo*), y la narración breve y cíclica (fr. *nouvelle*, it. *novella*).

Cervantes, partiendo de una realidad concreta (la España del 1600), elabora una ficción que es, sin embargo, posible o probable gracias a la verosimilitud. Así el *Quijote*, como toda novela, transita la frontera que separa y une lo real y lo ficticio; de aquí su ambigüedad. Este aspecto de la creación entronca con una visión filosófica y dramática del mundo, muy propia de la mentalidad barroca: el problema del conocimien-

to, los límites de realidad y apariencia, el valor de los datos inmediatos de los sentidos, el problema platónico de las ideas. En ningún momento Cervantes lo plantea y expone; simplemente lo noveliza, integrándolo al destino individual de los personajes. La aventura del yelmo de Mambrino (I, 21 y 44-45) es, quizás, la más significativa a este respecto, pero las resonancias del asunto se advierten desde el capítulo inicial. Cervantes lo maneja sabiamente, y el lenguaje conjetural inunda la obra: las cosas no son, parecen; muchos personajes tienen nombres diversos, desde el protagonista (Alonso Quijano, Quijada, Quesada, Quejana, Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones, el pastor Quijotiz) hasta la mujer de Sancho (Teresa Panza, Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza, Teresa Cascajo). Nada es, todo parece; y parece a cada personaje de manera peculiar, individual, intransferible. Esto permite a Cervantes la manipulación del punto de vista múltiple, para lo cual introduce en la obra diversos narradores, que a veces relatan el mismo suceso desde ángulos distintos.

En el cap. 47 de la Primera parte, Cervantes, por boca del canónigo de Toledo, expresa una teoría de la novela (específicamente de la novela de caballerías), esa *escritura desatada* ('no sujeta a reglas'), cuyos puntos fundamentales son: a) un *sujeto* ('asunto') muy rico, que permita la descripción y la caracterización; b) un estilo *apacible* ('agradable'); c) una *invención* ('creación fictiva') ingeniosa, pero verosímil; d) deleite y enseñanza; e) mezcla de géneros ("el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico").

El *Quijote* es todo esto y mucho más; es una fórmula múltiple que supone la síntesis de historia y poesía, que se realizan, la primera, en un entorno geográfico e histórico-social real; y la segunda, en el sueño de la locura heroica. Del choque de estos universos antagónicos —que se resolverá con la muerte del héroe y su nacimiento a la Verdad— surge la acción, de asombrosa riqueza; porque Cervantes, como él mismo dice de sí mismo, tiene "habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo" (II, 44).

teoría
de la novela

La composición

El trajinar del héroe determina el gran esquema compositivo del *Quijote*. El personaje abandona su aldea tres veces en busca de aventuras; en las tres oportunidades realiza un movimiento circular que lo devuelve siempre al punto de partida: aldea-aventuras-aldea. De estos tres circuitos, los dos primeros constituyen la materia narrativa de la Primera parte del *Quijote*, el de 1605; el tercero llena las páginas de la Segunda parte, 1615. Así, pues:

- circuito 1º: Primera parte, capítulos 2-5
- circuito 2º: Primera parte, capítulos 7-52
- circuito 3º: Segunda parte, capítulos 7-74

En los tres casos se produce la misma situación: don Quijote es presentado en su casa, en su alcoba, de la cual parte y a la cual retorna enfermo y nunca en forma voluntaria. En ella duerme, descansa y retoma fuerzas para intentar el viaje subsiguiente. Necesita este contacto con su realidad cotidiana para vitalizar su cuerpo y preparar su espíritu. Esta situación es, también, la que cierra la obra: don Quijote, obligado por su vencedor, el Caballero de la Blanca Luna, a retornar a su aldea, llega a su casa enfermo de desilusión y desengaño; y se acoge a su lecho, donde la calentura lo consume, porque "melancolías y desabrimientos le acababan". Un largo y profundo sueño preludia el nuevo viaje, el último, definitivo y sin retorno. El Alonso Quijano de la muerte se enlaza con el sosegado hidalgo de aldea del capítulo 1º, aquel de quien no se sabía a ciencia cierta cuál era su nombre. Porque don Quijote, el caballero loco que nace hacia la mitad de ese mismo capítulo 1º cierra su ciclo vital con la derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna. Observemos, de paso, que la aldea, aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse el autor, está representada por la alcoba del hidalgo; su familia, por el ama y la sobrina; el entorno social aldeano y las instituciones, por el Cura y el Barbero; modo cervantino de sugerir realidades con apenas un trazo o un rasgo

(con el paisaje manchego ocurre lo mismo), mientras que los mundos ideales creados por la afiebrada mente de don Quijote están descriptos en sus detalles mínimos (recuérdese, por ejemplo, las delicias que subyacen bajo el lago de pez hirviente, I, 50; o el interior de la cueva de Montecosinos, II, 23).

Este planteo de la obra total como constituida por tres ciclos similares (pese a las diferencias de extensión), de los cuales el primero pareciera un breve bosquejo de los otros dos, sería suficiente para desvirtuar las conclusiones de una crítica que pretende ver en cada parte una obra diferente. El esquema similar de los dos *Quijotes* (1605, 1615), no solo en lo que a niveles de composición se refiere, como se verá más adelante, sino en la reiteración de esta "composición circular", como le llamó Casaldauero, permite afirmar que la Segunda parte surge en función de la Primera; y que Cervantes ha querido una Segunda parte, no una novela nueva. La presencia de la Primera parte en la Segunda es, especialmente al principio, intensa, y el autor juega con la circunstancia de que los protagonistas son, al mismo tiempo, seres que se presentan como reales y personajes de ficción.

Don Quijote y Sancho se enteran por Sansón Carrasco de que sus aventuras andan en libro; saben también que ese libro goza ya de gran popularidad; muchos personajes de II lo han leído y, conocedores de los puntos que calzan amo y escudero, adoban la realidad a su paladar. Además, en I y II, don Quijote vuelve a la aldea por voluntad de algún vecino que, disfrazado, ha ido en su busca (el Cura y el Barbero en I, Sansón Carrasco en II). En ambas partes se reitera el mismo expediente compositivo: hacia la mitad del ciclo narrativo que cada salida configura, don Quijote abandona el trajinar a cielo abierto para acogerse a un ámbito espacial cerrado: la venta de Juan Palomeque el Zurdo en I, el palacio de los Duques en II. En ambas partes se dan acciones paralelas que generan narraciones alternadas, en las que don Quijote y Sancho actúan separadamente: en I don Quijote queda en Sierra Morena haciendo su penitencia de amor, mientras Sancho va al Toboso a entregar la carta a Dulcinea;

en II don Quijote queda en el palacio de los Duques mientras Sancho gobierna la ínsula.

Pero hay también diferencias, sobre todo en la estructura y el significado de las aventuras, como se verá luego; y también en la profundidad psicológica de los personajes. Igualmente en el hecho de que en I el protagonista vaga al azar del camino, donde encuentra las aventuras (técnica de la novela de caballerías), mientras que en II sale con un objetivo: ir a las justas del arnés en Zaragoza, tal como se anuncia al final de I, pasando antes por el Toboso para presentarse a Dulcinea. Este itinerario se ha de alterar a partir del capítulo 59, cuando don Quijote (y Cervantes), enterado de la aparición del Quijote apócrifo del Licenciado Avellaneda (1614), que lleva a Zaragoza al falso héroe, decide: "no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno". Y Barcelona es entonces la meta de su itinerario. Todo esto significa que el falso Quijote se integra también en la fabulación del Quijote auténtico, juego y manipulación de elementos realmente asombrosos; y hasta un personaje creado por Avellaneda, don Álvaro Tarfe, se corporiza y entra en conversación con Don Quijote (cap. 72).

Cuando Cervantes da a la imprenta lo que hoy conocemos como Primera parte del *Quijote*, para él la obra estaba terminada. Por esto la dividió en cuatro partes que abarcan:

- 1a.: capítulos 1-8
- 2a.: capítulos 9-14
- 3a.: capítulos 15-27
- 4a.: capítulos 28-52

Salta a la vista la diferencia de extensión de cada una de estas partes. Qué criterio presidió esta división es asunto que aún hoy escapa a la crítica, como lo es también la aparentemente arbitraria separación de la materia narrativa en capítulos al principio de la obra. Basta echar una ojeada al final de varios de ellos y principio de los que les siguen, para comprobar que no hay ninguna solución de continuidad ni en

el tiempo de la acción, ni en el devenir de los acontecimientos, y, en algún caso, ni siquiera en la sintaxis oracional. Véanse el final y principio de los ocho primeros capítulos, y como casos extremos, los 3-4 y 5-6. Es evidente que Cervantes los escribió a prosa corrida, pero escapa a nuestra perspicacia el suponer por qué, puesto a la tarea de dividir este largo texto, lo hizo allí donde lo hizo. A partir del capítulo 9 (donde empieza la primitiva 2a. parte) hay una mayor congruencia en lo que a este asunto respecta, y a partir del 18 es indudable que Cervantes afronta ya una obra de gran extensión, en la que la división en capítulos está determinada por cortes notorios en la narración, y no es infrecuente que el autor aluda al *capítulo siguiente*, al *anterior* o al *venidero*.

Como esta falta de división de la materia narrativa coincide casi exactamente con la primera salida de don Quijote, que se corona con el "donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo" (cap. 6), no han faltado críticos que han sostenido la tesis de que Cervantes se propuso al principio escribir un relato breve, una novela del tipo de las ejemplares, cuya ejemplaridad, de tipo intelectual, no moral, sería mostrar la perniciosa influencia de la novela de caballerías; y que, subyugado y aun arrastrado por la fuerza vital de don Quijote, personaje autónomo que vive por sí, que "se vive", como dice Américo Castro, decidió continuar la obra. Imposible es hoy dilucidar este problema, pero lo cierto es que Cervantes parece haber olvidado una de las tres salidas; por ello Cide Hamete Benengeli dice en el último párrafo de la obra (II, 74) que don Quijote, ya enterrado, está

"imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva; que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros bastan las dos que él hizo. . ."

La salida omitida o incluida por el autor es, indudablemente, ese primer ciclo narrativo, que pareciera servir de introducción a la andanzas de la pareja protagónica, que se inician

al final del capítulo 7. En II, al planear Cervantes una distribución similar, encontramos también 7 capítulos introductorios: don Quijote, descansando en su lecho, mantiene conversaciones con el Cura, el Barbero, el bachiller Sansón Carrasco, Sancho Panza, el ama y la sobrina; y también al final del capítulo 7 tiene lugar la partida de amo y escudero. El intenso carácter dialogístico (narración representada) de la introducción a la tercera salida (del cual es muestra insigne el cap. 5, admirable y regocijado diálogo de Sancho y su mujer) se contrapone —y se exhibe como una fundamental conquista expresiva y caracterizadora— al relato del autor omnisciente (narración panorámica) de los siete capítulos iniciales de I, en los que don Quijote vaga solo por el Campo de Montiel, sin interlocutores, obligado a monologar para dar curso a su pensamiento, o a ser interpretado por el narrador.

Es claro que Cervantes ha tenido presente en I, fundamentalmente, la novela de caballerías, a cuyo aniquilamiento, dice, está dirigida su obra. Esta intención se manifiesta reiteradamente, desde el *Prólogo* de la Primera parte, donde dice el supuesto amigo del autor:

“En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzáredes, no habríades alcanzado poco”.

hasta las palabras finales de II:

“... pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna”.

Cervantes, para cumplir su objetivo, se vale de la parodia degradante. Su modelo literario (toda parodia lo tiene) son, pues, esas extensas e inverosímiles narraciones, henchidas

de fantasía desbocada, sin conexión con la realidad, y que no cumplen el principio horaciano, tan respetado por la retórica renacentista, de deleitar enseñando. Cervantes, que conoce a la perfección el género, nos ofrece en el *Quijote* una novela de caballerías que, aunque rebase ampliamente el intento declarado, no deja por ello de serlo. En efecto, el *Quijote*, especialmente el de 1605, es una novela de caballerías por:

- a) el tema
- b) la estructura episódica y el carácter itinerante
- c) el héroe protagónico, un caballero andante
- d) la estructura particular de las aventuras

La parodia se ejerce sobre:

- a) el carácter de los protagonistas
- b) la utilización de situaciones tópicas de los libros de caballerías, pero en forma cómica y burlesca (armazón de caballería, penitencia de amor, aventura de los leones, aventura del barco encantado, etc.)
- c) el acercamiento de los hechos al lector mediante la anulación del espacio y el tiempo míticos (“En un lugar de la Mancha... no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...”)
- d) la confrontación y colisión continua de lo poético con lo histórico, es decir, de la fantasía con la realidad, del universo depurado y abstracto de la ficción con el mundo cotidiano.

La preocupación de Cervantes por la novela de caballerías en cuanto género se manifiesta en:

- a) emisión de juicios de valor sobre las obras significativas (I, 6)
- b) exposición de una preceptiva literaria (I, 47).

Además de la novela de caballerías hay que señalar en el *Quijote* el influjo, en segundo término, de la pastoral y del romancero, a los que habría que agregar, en tercer lugar, el del *Orlando furioso* de Ariosto. Lo pastoril es tan importante en la obra, sobre todo en la Primera parte, que se ha podido afirmar que ella surge del cruce de lo caballeresco con lo pastoril. Aceptado o no este criterio, y sin olvidar que la primera obra que publica Cervantes es una novela pastoril, *La Galatea* (1585), lo cierto es que el autor conoce a la perfección los cánones de esta otra forma de literatura de evasión, y que la aprovecha sabiamente como una alternativa de lo caballeresco. En cuanto al influjo del romancero, más vivo en la Segunda parte (la aventura de la cueva de Montesinos y la del retablo de Maese Pedro llevan en su raíz el romancero carolingio), digamos que se encuentra desde la oración inicial, pues "En un lugar de la Mancha" es un verso de un romance incluido en el *Romancero general* de 1600.

El centro del *Quijote* de 1605 es la penitencia de amor (caps. 25 y 26). Don Quijote la lleva a cabo a imitación de la de Amadís en la Peña Pobre, emboscado en las alturas de Sierra Morena. El centro del *Quijote* de 1615 es la aventura del descenso a la cueva de Montesinos (caps. 22 y 23). Estos dos momentos significativos se ubican espacialmente en los extremos de una diagonal trazada de alto abajo. Simbólicamente estos dos polos representan, el primero, el momento álgido de la locura y voluntariedad de don Quijote en la autocreación de sí mismo como ente literario; el segundo, el nacimiento a una nueva vida del espíritu y de la mente a la luz del desengaño, desengaño que lo llevará gradualmente a la cordura y a la muerte.

La estructura.

La falta de estructura del *Quijote* ha sido sostenida por muchos exegetas y críticos: Cervantes escribe al correr de la pluma; Cervantes es un genio de la improvisación; Cervantes, por ello, comete errores y olvidos. . . Esta afirmación,

hoy ya superada, obedece sin duda a la impresión que produce el *Quijote*, especialmente la Primera parte, de obra que se va creando a medida que se escribe; y también, a una aparente falta de orden en la sucesión de los relatos que, protagonizados por distintos personajes, a veces con poca o ninguna relación con la vida misma de don Quijote y Sancho, producen el efecto de una composición en zigzag, sin plan previo. A esta riqueza asombrosa en la presentación de acontecimientos variadísimos se une la extensión de la obra, que dificulta aún más un análisis clarificador de las líneas estructurales que han regido la composición del *Quijote*.

Ante todo, y siguiendo el consejo de Casaldueiro, explicaremos por separado cada una de las partes, aunque, como se ha dicho antes, sostenemos la unidad de la obra en su totalidad.

Primera parte

Lo primero que se advierte es la existencia de dos niveles de composición: 1) una estructura episódica, laxa (*novela pasiva*, según la terminología de Thibaudet), constituida por una sucesión de aventuras, las de don Quijote, a las que llamaremos microsecuencias; 2) una sucesión de relatos externos, relativamente independientes, a los que llamaremos macrosecuencias, cada uno de los cuales es una estructura sintagmática (*novela activa*, según Thibaudet), y cuyos protagonistas no son ni el amo ni el escudero. En el primer nivel se dan las *aventuras* de la pareja protagonista; en el segundo, los *episodios externos* más o menos relacionados con el vivir de amo y escudero; además encontramos en un tercer nivel una *novela*, la del Curioso impertinente, narración totalmente autónoma, sin conexión alguna con la vida de los otros personajes.

El gráfico que se inserta a continuación procura aclarar, visualizándola, la estructura de la Primera parte, el lugar de inserción de los constituyentes del segundo y del tercer nivel en el primero, y las correspondencias entre los tres niveles y entre los constituyentes de cada nivel por sí.

ser dos manadas de carneros; aquel encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno."

Seguendo a Riley y a Predmore, llamamos *aventuras* a aquellos acontecimientos en que don Quijote es protagonista, y en los cuales actúa por móviles caballerescos: búsqueda de la justicia y defensa de los débiles, proclamación de la hermosura de la dama, lucha contra el mal representado por los gigantes, necesidad de aprovisionamiento de armas, la aventura por la aventura misma. En estas aventuras don Quijote procura imitar las acciones de los caballeros de la literatura, confundiendo, por tanto, historia y poesía; las aventuras son, pues, la manifestación visible de su locura, y terminan en lucha o posibilidad de ella. En la Primera parte las aventuras se presentan al azar del camino; camino no elegido por el caballero, pues, generalmente, alfoja las riendas a Rocinante, y "prosiguió su camino sin llevar otro que aquel que su caballo quería". Casi todas estas aventuras responden a un mismo esquema compositivo, que podemos enunciar así:

- a) Presentación de la realidad, ya directamente, ya por anuncios que no permiten una inmediata identificación (voces, bultos, luces, ruidos lejanos y confusos).
- b) Interpretación errónea de esa realidad por don Quijote, que supone que se presenta una aventura caballerescas.
- c) Conflicto, lucha entre don Quijote y su supuesto o supuestos antagonistas.
- d) Derrota o triunfo (real o fingido) del caballero; o abandono por parte del atacado.

Estos cuatro requisitos se cumplen en las aventuras de los mercaderes toledanos, molinos de viento, vizcaíno, galeotes,

cuerpo muerto, disciplinantes. En otros casos hay variantes, es decir, no siempre se cumplen los cuatro requisitos: o no hay lucha (Andresillo, yelmo), o la aventura no se concreta (batanes). Pero las variantes se presentan siempre dentro del mismo esquema. Esta reiteración se debe al hecho de que Cervantes está aún atenido a la estructura de la novela de caballerías, y don Quijote, movido siempre por los mismos estímulos en la Primera parte (imitar a los héroes de la literatura caballerescas) actúa repetidamente de la misma manera.

II) *Segundo nivel*. Cada una de las macrosecuencias desarrolla un episodio significativo, ajeno a la vida de don Quijote y Sancho, en el que cada elemento está subordinado al conjunto. Cada macrosecuencia es en sí misma un universo aislable, total o relativamente, de la narración de base. Las macrosecuencias son 6 en la Primera parte:

- 1) Marcela y Grisóstomo (caps. 11-14)
- 2) Cardenio y Luscinda (comenzada en caps. 24 y 27, terminada en 36)
- 3) Dorotea y don Fernando (comenzada en cap. 28, terminada en 36)
- 4) el Capitán cautivo y Zoraida (caps. 37-41)
- 5) doña Clara y don Luis (caps. 44-45)
- 6) Leandra y Eugenio (caps. 50-51)

El gráfico resalta la simetría estructural con que Cervantes dispuso las seis macrosecuencias: dos de ellas, la primera y la última pertenecen al mundo de la pastoril (la de Marcela sigue ortodoxamente las reglas de este tipo de relato; la de Leandra las amplía y debilita) y están colocadas como enmarcando a distancia los cuatro relatos centrales, todos ellos de amor y de aventuras, de disfraces, encuentros y desencuentros, los cuales terminarán felizmente en el matrimonio. Estos cuatro relatos centrales están separados de a dos por la Novela del Curioso impertinente, que pertenece al tercer nivel.

De los cuatro relatos centrales las dos primeras historias de amor, narradas en dos partes —la primera parte en Sierra

Morena y la segunda en la venta del Zurdo-- son contadas en su primera parte por Cardenio y Dorotea respectivamente (narración retrospectiva, primera persona), y en la segunda por el autor omnisciente (narración panorámica) + narración representada. Estas dos historias, entrecruzadas por el mutuo conocimiento de sus protagonistas, están enlazadas con la historia de base por: a) la presencia de don Quijote y Sancho, el Cura y el Barbero como narratarios, es decir, destinatarios de la primera parte del relato, y como espectadores de la acción representada; b) por el hecho de fingirse Dorotea la menesterosa princesa Micomicona, y ofrecerse don Quijote, a fuer de caballero, a restaurarla en su reino. Esta fingida historia caballeresca es un germen novelesco sin desarrollo, de los que hay muchos en el *Quijote*. La ficción de Dorotea, favorecida por el Cura y el Barbero, tiene por objeto sacar a don Quijote de las profundidades de Sierra Morena.

Las dos últimas historias de amor son: a) la del Capitán y Zoraida, admirable relato de cautiverio, donde Cervantes maneja magistralmente lo histórico y lo poético. La auténtica historia, los recuerdos autobiográficos y la fantasía se interfieren para crear un episodio de notable verosimilitud en alguna de sus partes, narrado por el Capitán en forma retrospectiva, y cuyo final, sin duda venturoso, se proyecta, como en los dos casos anteriores, hacia un futuro inmediato; b) la deliciosa historia de amor de doña Clara y don Luis, un breve episodio dividido en dos partes por la intromisión de diversos acontecimientos circunstanciales; en la primera, el narrador es doña Clara (narratario, Dorotea), y está contado en forma retrospectiva; la segunda parte comienza por una narración representada y se continúa por la narración a cargo de don Luis. Los lazos de estos dos últimos relatos de amor con la narración de base son mucho más débiles que los de los dos anteriores: don Quijote no parece interesarse por ninguno de ellos y no interviene en ningún momento.

III) *Tercer nivel.* El caso de la *Novela del Curioso impertinente* es distinto. Se trata de un relato de perfección abso-

luta, narrado casi totalmente en bloque; constituye un caso de literatura dentro de la literatura, pues está presentado por Cervantes como ficción; encontrada en la maleta olvidada de un huésped de la venta, es leída por el Cura durante la sobremesa. No hay ninguna relación con el relato de base, tanto que don Quijote y Sancho duermen mientras se la lee. Cervantes, para resaltar el carácter de ficción, la ubica fuera del tiempo y del espacio de la narración de base: en Florencia, un siglo antes, pues la batalla de Ceriñola, en la que muere Lotario, tuvo lugar en 1503. Además, utiliza en ella un estilo medio, discretamente retórico y estéticamente muy trabajado. Está colocada en medio de las cuatro historias de final feliz del segundo nivel, como una advertencia a las cuatro parejas dichas: el triunfo del amor y su consagración mediante el sacramento del matrimonio no lo es todo; el amor conyugal merece cuidado sumo y profundo respeto mutuo de los cónyuges.

La *Novela del Curioso impertinente* tiene dos desenlaces: el primero (cap. 34) está dentro del espíritu boccaccesco; el marido engañado por su adúltera mujer y por su mejor amigo está convencido de la fidelidad de ambos; Cervantes acota:

"Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo..."

Pero en el capítulo siguiente se retoma el relato para dar lugar a que se cumpla la justicia poética, ese principio tan caro al espíritu español; Anselmo, Camila y Lotario mueren, única manera de restituir el orden por ellos alterado, aunque el castigo tendrá diferentes matices según la respectiva culpabilidad: Anselmo, el marido, morirá desesperado, sin confesión, pues su pecado ha sido el mayor: forzar el libre albedrío de su esposa y de su amigo lanzándolos al pecado. Lotario morirá gloriosamente en acción militar; y Camila, que se había acogido a un convento, habría tenido tiempo de examinar su conciencia y de arrepentirse. Los dos desenlaces están separados por la aventura de los odres de vino (cap.

35) en la que don Quijote, en sueños, destroza con su espada los cueros y derrama lo que él cree la sangre del gigante Pandafileando de la Fosca Vista, enemigo mortal de la Princesa Micomicona.

Si volvemos a observar el gráfico comprobamos en qué lugares las siete macrosecuencias se insertan en la narración de base; resultará entonces fácil advertir su concentración (excepto las dos pastoriles) entre los capítulos 24 a 44; mientras que las microsecuencias (aventuras de don Quijote) se dan juntas (excepto dos) entre los capítulos 3 y 22, es decir, en la primera mitad de la obra. Pasarán 12 capítulos para ver actuar nuevamente a don Quijote en acción caballeresca (cap. 35) y otros 16 hasta la aventura final (cap. 52). El gráfico pareciera poner de manifiesto una distribución de la materia narrativa poco armónica. No tal; Cervantes necesita, ante todo, afirmar el carácter del héroe, y por eso insiste en la acumulación de aventuras en la primera mitad del primer nivel, con una sola macrosecuencia incluida: la de Marcela y Grisóstomo. La concentración de las cinco macrosecuencias siguientes tiene dos finalidades: a) crear un paréntesis para evitar la monotonía que se hubiese originado de seguirse acumulando aventuras construidas sobre un mismo esquema; b) dar entrada al tema amoroso, que se consideraba entonces ingrediente ineludible de toda narración, y que don Quijote no podía protagonizar de manera activa y concreta por su edad, su aspecto y su carácter. De aquí se desprende que, a partir del capítulo 24 el papel protagónico comience a desplazarse de don Quijote hacia otros personajes, los protagonistas de las macrosecuencias.

Los tres temas básicos señalados por Casaldueño para la Primera parte se dan, en líneas generales, sucesivamente: a) tema caballeresco; b) tema amoroso; c) tema literario, entre las dos últimas macrosecuencias, especialmente caps. 47-49, donde se recogen las conversaciones que sobre novela y comedia sostiene el canónigo de Toledo con el Cura y don Quijote. Hay que recalcar, sin embargo, que estos tres temas se entrecruzan a lo largo de toda la obra, aunque su presencia sea más evidente, constante e intensa en los lugares indicados.

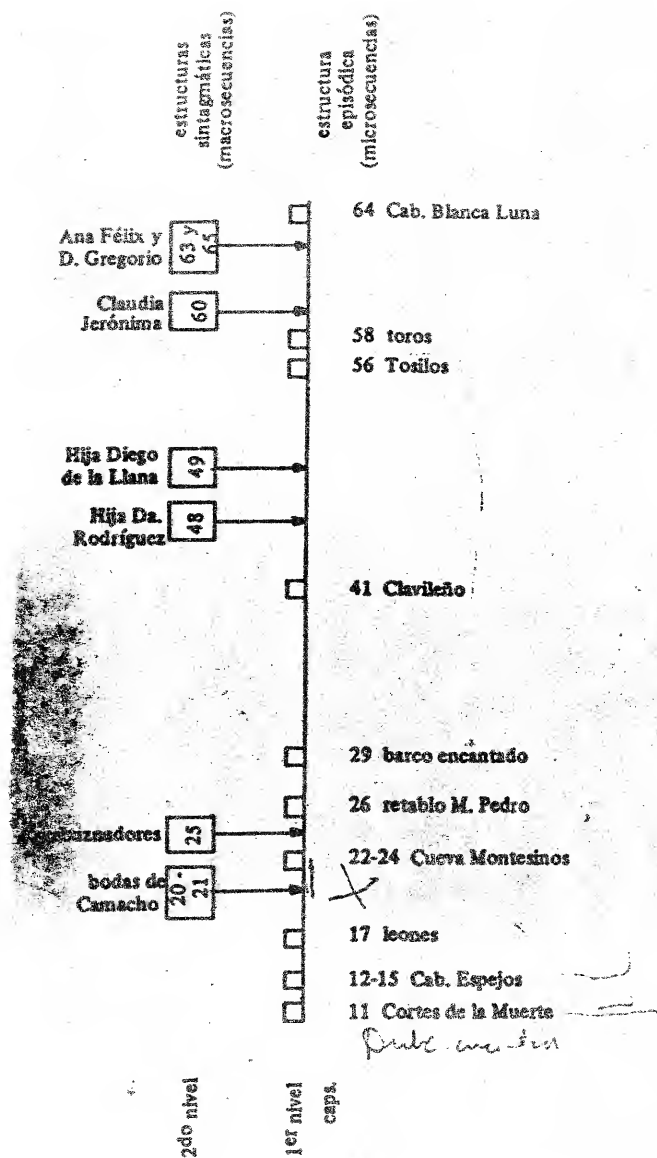
Segunda parte

La estructura de II sigue en parte los lineamientos de la de I, es decir, hay también en ella dos niveles de narración, pero se ha suprimido el tercero. El autor dice aceptar las críticas que pareciera haber suscitado la estructura de I, tratando de justificarse. En dos ocasiones, en la Segunda parte, Cervantes pone las cosas en su punto con respecto al papel que desempeñan las macrosecuencias en la Primera parte; en II, 44 (el fragmento más importante sobre este asunto), Cide Hamete Benengeli se lamenta de haber tomado entre sus manos

“una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote [...] y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse [...]. Y así en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos...”

Cervantes admite, pues, que las *novelas*, es decir, los mundos narrativos totalmente autónomos (tercer nivel) deben suprimirse, manteniéndose los episodios extrínsecos relacionados de alguna manera con la narración de base (segundo nivel). En consecuencia, el tercer nivel ha sido eliminado.

Un gráfico ayudará a aclarar la distribución de la materia narrativa en estos dos niveles:



1) *Primer nivel.*- Señalamos en el primer nivel de la narración las siguientes microsecuencias:

- 1) aventura de las Cortes de la Muerte (cap. 11)
- 2) aventura del Caballero de los Espejos (caps. 12-15)
- 3) aventura de los leones (cap. 17)
- 4) aventura de la cueva de Montesinos (caps. 22-24)
- 5) aventura del retablo de Maese Pedro (cap. 26)
- 6) aventura del barco encantado (cap. 29)
- 7) aventura de Clavileño (cap. 41)
- 8) aventura con Tosilos (cap. 56)
- 9) aventura de los toros (cap. 58)
- 10) aventura del Caballero de la Blanca Luna (cap. 64).

Las diferencias de estas aventuras con las de la Primera parte surgen enseguida:

- a) solo cuatro se encuentran al azar del camino: Cortes de la Muerte, leones, barco encantado, toros.
- b) cuatro son preparadas por otros que, por haber leído la Primera parte del *Quijote* conocen la idiosincrasia del caballero: el Caballero de los Espejos, Clavileño, Tosilos, el Caballero de la Blanca Luna.
- c) una es buscada por don Quijote: la cueva de Montesinos.
- d) el retablo de Maese Pedro se da como réplica a una situación similar que aparece en el falso *Quijote* del Licenciado Avellaneda (cap. 27). Se trata de un caso de teatro dentro de la novela.

Tampoco funciona, en general, el esquema que seguían, total o parcialmente, todas las microsecuencias de I, excepto la aventura del barco encantado, situación típica de las novelas de caballerías, igual que la de los leones. Pero la mayoría de

las microsecuencias de II tienen un esquema propio, y ha desaparecido la tipificación. Además, algunas son mucho más extensas que las de la Primera parte.

La técnica compositiva de Cervantes busca, sin embargo, relaciones entre estas aventuras y las de la Primera parte, ya sea por el tema, ya por los recursos narrativos, ya por los estímulos a los que responden: así, la aventura de las Cortes de la Muerte y la de los leones, como la de los batanes de I, no se concretan; la belleza de Dulcinea es sostenida a punto de lanza en la aventura del Caballero del Bosque o de los Espejos y en la del Caballero de la Blanca Luna, igual que en la de los mercaderes (I, 4); la del barco encantado que encalla en los molinos de agua se corresponde con la de los molinos de viento (I, 8), etc. Pero es evidente en la Segunda parte la superioridad de recursos puestos en juego, la riquísima matización, la mayor profundidad significativa y la independencia con respecto a los clichés de la novela de caballerías. Por ello se dan en II las aventuras realmente originales, alejadas del sentido paródico que tienen casi todas las de I; por ello también algunas de esas microsecuencias, como la de la cueva de Montisinos, la del retablo de Maese Pedro o la de Clavileño, por ejemplo, son en sí mismas pequeñas obras maestras.

Cervantes se aplica en la Segunda parte a presentar a los protagonistas en evolución psicológica. De la caracterización de don Quijote, concebida ahora de manera mucho más dinámica, depende, en cierto sentido, el nuevo sesgo de las aventuras. Por esto también el cuño caballeresco de la obra es menos evidente en la Segunda parte.

II) Segundo nivel. Podemos señalar las siguientes macrosecuencias:

- 1) las bodas de Camacho (caps. 20-21)
- 2) los rebuznadores (cap. 25)
- 3) la hija de doña Rodríguez (cap. 48)
- 4) la hija de Diego de la Llama (cap. 49)
- 5) Claudia Jerónima (cap. 60)
- 6) Ana Félix y don Gregorio (caps. 63 y 65)

Exceptuando la de las bodas de Camacho, que podemos relacionar por el tono pastoril, ya muy desvaído, con los relatos pastoriles de I, las demás son breves. La de la hija de Diego de la Llama, relacionada con el gobierno de Sancho en la insula, es en germen una novela de aventuras; y también la de Claudia Jerónima. Todas, de alguna manera, están conectadas, más que las de I, con don Quijote o Sancho, o ambos a la vez (intervienen en la solución de los conflictos, u ofrecen mediación, o don Quijote se erige en defensor de la causa justa). Para Cervantes son "casos sucedidos al mismo don Quijote", pues para él la vida de un personaje se integra también con las vidas que ve vivir, a las cuales de alguna manera se incorpora.

La observación del gráfico nos lleva a las siguientes conclusiones: las microsecuencias del primer nivel están más armónicamente distribuidas que en I, aunque abundan también en la primera mitad. Son, además, de mayor extensión. En cuanto a las macrosecuencias están agrupadas en parejas: a) la primera reúne dos relatos de ambiente campesino; b) la segunda, constituida por dos relatos breves, parece querer mostrar los peligros que para las adolescentes (ambas protagonistas son de unos 16 años) tiene el no atender a la sabiduría popular, que por boca de Sancho se manifiesta en refranes: "que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la mujer y la gallina por andar se pierden afina; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista" (II, 49); c) la tercera reúne dos historias de amor: una, la de Claudia Jerónima, esboza en pocos rasgos una *novella* trágica, a lo Bandello; la otra, la de Ana Félix y don Gregorio, es un plan de novela bizantina con recuerdos personales del cautiverio de Cervantes.

Las macrosecuencias de la Segunda parte son menos autónomas que las de la Primera. Algunas queda abierta y es apenas un esbozo, como la de la hija de Diego de la Llama; otra parece desarrollar un cuento popular: la de los rebuznadores. Ninguna es totalmente separable y absolutamente cerrada, como la *Novela del Curioso impertinente*, de I; ni tan extensa como la historia de Zoraida y el Capitán cautivo.

Es evidente que en la Segunda parte la atención de Cervantes se ha dirigido con preferencia a las microsecuencias, que surgen de la figura protagonista y en función de ella. La novela, partiendo del personaje, se irradia hacia lo universal.

Los protagonistas

Por el *Quijote* circulan casi 700 personajes, algunos simplemente mencionados. La misma Dulcinea no atraviesa jamás el escenario de las acciones; es un personaje creado por la fantasía de don Quijote, el personaje del personaje, un personaje absolutamente poético, y como tal no encarna jamás. Signo de la fecundidad fictiva de Cervantes es el hecho de que la inexistente Dulcinea del Toboso sea, junto con la búsqueda de la fama, el móvil de la acción quijotesca y lo que da sentido, para el héroe, a sus aventuras. Pero alrededor de 200 personajes están caracterizados por sí mismos, en su accionar. Estos personajes, que son además personas, viven ante los ojos del lector: pensemos en las magníficas caracterizaciones del tímido e irresoluto Cardenio y de la muy decidida Dorotea, capaz, además, de simular una imaginaria personalidad, la de la princesa Micomicona; de Anselmo, enloquecido por la búsqueda de los valores absolutos; del socarrón Sansón Carrasco; del aburguesado Caballero del Verde Gabán, apesadumbrado por tener un hijo poeta; y la tonta doña Rodríguez, la burlona Altisidora, los Duques antipáticos y suficientes, el Cura y el Barbero, y tantos otros caracterizados fuertemente a veces con pocos trazos. Pero la pluma de Cervantes se ha aguzado, como es de suponer, en la pareja protagonista.

En la Primera parte don Quijote y Sancho permanecen psicológicamente estáticos. Desde el capítulo 1° sabemos que don Quijote es un hidalgo de aldea que alrededor de los 50 años nace a la locura, ya que "del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio". Este capítulo primero es una obra maestra en lo que a caracterización de la monomanía de don Quijote se refiere:

en el don Quijote sólo da valor a la verdad poética que su mente enloquecida fabrica, partiendo de los modelos literarios; desde su decisión anacrónica y demencial de abrazar la caballería, hasta la creación de su propio nombre, del de su rocín y, sobre todo, del de Dulcinea, "nombre a su parecer músico, y peregrino y significativo", todo refleja la potencia y la voluntad de esta personalidad nueva.

La monomanía de don Quijote está sutilmente estudiada por Cervantes, y se manifiesta solo en lo que respecta a la visión poética del universo; más específicamente, en la transmutación de la realidad objetiva en el mundo de la novela de caballerías. En todo lo demás, don Quijote razona con lógica de hierro y con profunda sabiduría humana. En esto se originan la admiración y el sobresalto de sus interlocutores: "sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos", dice el Caballero del Verde Gabán a su hijo don Lorenzo (II, 19); y poco más adelante, don Lorenzo lo califica de "entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos". La meta de su accionar es también clara: cobrar "eterno nombre y fama", como corresponde al destino heroico que pretende forjarse en el cumplimiento de la misión caballeresca.

Poco sabemos del hidalgo sedentario que acaba de desaparecer, barrido por el nacimiento de este ser poético y libresco que es don Quijote de la Mancha; ni siquiera su nombre, vagamente sugerido. Cincuenta años de su vida anónima pasan en forma galopante cubriendo solo dos páginas; Cervantes únicamente insiste en sus rasgos paradigmáticos de hidalgo de aldea, tal como se reflejaban en la paremiología: pobreza en el comer ("olla sin carnero, olla de escudero"), presunción en el vestir, afición por la caza, y el rocín y el galgo que caracterizaban su estamento social ("Al hidalgo que no tiene galgo, fáltale algo", "Hidalgos y galgos, secos y cuellilargos", "Hidalgo, rocín y galgo").

A lo largo de la Primera parte, don Quijote se comporta como lo que se perfila en este primer capítulo: su locura consiste en no dar crédito más que a la verdad poética, la

de los libros de caballerías, la de la literatura en general. Don Quijote es un personaje libresco, y el "donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo" (I, 6) tiene por objetivo principal indicarnos las fuentes en las que su personaje había bebido, y con cuya savia alimentaba su peculiar naturaleza literaria: libros de caballerías, libros de pastores y algo de poesía, especialmente épica. No hay en esta biblioteca ni libros de historia ni libros de devoción (tan abundantes entonces) ni tratados de índole científica o religiosa. Que don Quijote sea un personaje nacido de los libros, no quiere decir que sea un personaje desvitalizado y sin resonancias humanas. En esto también se advierte la genialidad cervantina: en haber animado de profunda humanidad a un personaje que tiene raíces literarias.

La Primera parte del *Quijote* es, como se ha visto, y merced a las intercalaciones, un montaje literario entre cuyas piezas desplaza don Quijote su paradójica humanidad libresco. Pero esta personalidad está creada por el propio don Quijote, en un acto constante de voluntarismo consciente y enpequeñado. Su norte es la "imitación" de personajes de la literatura, de Amadís de Gaula especialmente; pero también de cualquier otro cuya vida pueda ser modelo de valor, de gloria, de fama, de amor puro y constante. Por esto cuando su vecino Pedro Alonso lo recoge maltrecho a la vera del camino y reconoce en él al "honrado hidalgo del señor Quijana", don Quijote responde airadamente:

"Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho (Valdovinos, el moro Abindarráez), sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama..." (I, 5).

Esta voluntad de crearse una personalidad literaria llega a su máxima expresión en la penitencia de amor de Sierra Morena, donde don Quijote elige cuidadosamente, primero, el héroe literario a quien imitar (duda entre Amadís u Orlando, pero se decide por el primero); después, el lugar, a cuyas dei-

dades apostrofa y llama en su ayuda; finalmente, la forma que dará a su prueba de amor.

La personalidad de don Quijote, como hemos dicho, no sufre en la Primera parte ninguna evolución notable; permanece inalterable, sostenida por su voluntad de ser una criatura literaria, y de crear un universo poético y poetizable, en el que hasta lo más rudo pueda transformarse en poesía. Así, a poco de iniciar la segunda salida (cap. 16), don Quijote, acostado en el camastro de la venta del Zurdo, recibe entre sus brazos a la sucia Maritornes, que en la noche, sigilosamente, se dirige a la cama del arriero. Fecunda la tosquedad de la asturiana, cree abrazar a la diosa de la hermosura. Y en su firme trastruque de realidades, "el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y transnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático".

Al comenzar la Segunda parte, don Quijote, sentado en la cama (hace un mes que ha vuelto a la aldea, enjaulado por el Cura y el Barbero), con su bonete colorado y su almilla verde, está tan loco como en la Primera parte. Sus diálogos con el Cura y el Barbero, con Sansón Carrasco y con Sancho así lo demuestran; y también su decisión de volver a sus descabelladas aventuras.

Pero apenas iniciada la tercera salida en dirección al Toboso, buscando el palacio de Dulcinea que Sancho aseguró, mintiendo, haber conocido, un acontecimiento insólito se presenta: tres zafias labradoras, montadas sobre tres borricas son, según falso testimonio de Sancho, Dulcinea y dos de sus doncellas. El escudero insiste en su mentira, apoyándose en las metáforas y las imágenes poéticas que ha aprendido de boca de su amo; pero don Quijote no puede trascender la verdad histórica; y la cruda realidad exterior se le impone:

"... te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos que me encalabrín y atosigó el alma" (II, 10)

Esta situación es paralela a la anterior de Maritornes (hay en el *Quijote* muchos casos de geminación y dualismo), y ambas tienen función estructural y caracterizadora: la de Maritornes muestra el don Quijote de la Primera parte, empecinado en ver la vida como literatura, habitante de un mundo poético cuya coherencia no sufre fisuras. Por el contrario, la de Dulcinea "encantada" es bien distinta: el mundo poético creado por el héroe comienza a resquebrajarse. A partir de aquí el proceso psíquico y espiritual avanzará lenta pero ineluctablemente, con retrocesos esporádicos a la situación anterior, como en la aventura del barco encantado. Pero don Quijote va ya, irremediabilmente, camino de la cordura. Como se ha observado, la Primera parte es la de la locura de don Quijote; la Segunda es la de su desenloquecer.

La primera aventura que en esta tercera salida le presenta el camino es la del encuentro con la carreta de cómicos disfrazados que van a representar *Las Cortes de la Muerte* (II, 11). Don Quijote, ante el conjunto de actores vestidos de Muerte, ángel, emperador, Cupido, etc., presiente una descomunal aventura; sin embargo, la simple explicación del carretero lo convence de inmediato; y dice:

"Por la fe de caballero andante, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño".

El *desengaño*: palabra significativa y clave de un estado espiritual que angustia al hombre del Barroco. *Des-engaño* significa la salida del engaño, el camino hacia el conocimiento de la verdad, senda estrecha y dolorosa. Don Quijote nunca hasta ahora ha usado el vocablo con este sentido profundo que marca aquí el declinar de su locura heroica. Ahora sabe que la verdad poética puede deshacerse al contacto de la verdad histórica. Ahora ha tocado las apariencias con la mano y comprende que su verdad es ficticia, es imaginada, que solo existe en la mente de los creadores literarios y en la suya.

Pero el episodio más representativo de esta evolución es la aventura del descenso a la cueva de Montesinos (II, 22-24), considerado por Menéndez Pidal el centro de la Segunda parte. Es una aventura fantástica, onírica, en la que el ideal de don Quijote no se enfrenta con la realidad sino que se emancipa de ella. Sancho y el Primo (ese personaje ridículo, parodia sutil del erudito al uso, del "humanista de oficio") sostienen la soga que, atada a la cintura del caballero representa el único cabo que lo une al mundo exterior. Don Quijote, solo con su mundo literario poblado de personajes del romancero carolingio más algunos del ciclo artúrico, en ese encuentro irreal, fuera del tiempo y el espacio, comprobará la ridiculez y la fragilidad de su ideal puramente literario: Montesinos es un viejo vestido de estudiante; Durandarte, convertido en estatua yacente, muestra su mano velluda y, pese a que le ha sido sacado el corazón, pronuncia palabras de la jerga del juego ("Paciencia y barajar"); Belerma, vieja, bocona, chata y cejijunta, descolorida y desdentada, lleva en un lienzo el corazón amojamado de su amante. Y es el mismo don Quijote quien relata esta aventura, no el autor omnisciente. ¿Qué ha sucedido en su espíritu o en su subconsciente? Porque esta despoetización no proviene de un choque con la realidad histórica; don Quijote está solo en el centro de la cueva, como lo estuvo antes en lo alto de Sierra Morena, durante la penitencia de amor (I, 25-26). Es que don Quijote, en el sueño, ha perdido la voluntad de crear esa realidad poética a la que ha vivido aferrado, y su alma parece conquistada definitivamente por el desengaño que nuevamente vuelve a palpar con la mano. Y para que este sentimiento adquiriera sentido total, para que el mundo poético se desmorone definitivamente, Dulcinea también se mostrará en la cueva bajo la apariencia rústica que el caballero no había podido superar a la salida del Toboso.

Este descenso a la cueva es, por supuesto, de estirpe heroica. Cervantes parodia en él el descenso a los infiernos del héroe épico. El símbolo cumple también en el *Quijote* su función iniciática: la cueva iluminada por dentro, a la cual se llega a través del oscuro corredor, el laberinto ("aquella

escura región"). Pero en Cervantes es todo tan complejo, que su mente no asocia sólo a Eneas en su aventura infernal; está también la iniciación de Amadís cuando, a punto de penetrar en la Cámara defendida donde pondrá a prueba la pureza y perfección de su amor por Oriana, invoca a su dama puesto de rodillas. También don Quijote, de rodillas ante "la caverna espantosa", invoca a Dulcinea antes de ser acometido por cuervos y grajos. En la simbología la caverna es el lugar del segundo nacimiento. Don Quijote, que en el capítulo inicial nace a la locura poética, ha de volver a nacer en la cueva, esta vez al desengaño que lo llevará a la cordura. Este segundo nacimiento significa la regeneración psíquica, y se opera en el dominio de las posibilidades de la individualidad humana. Esta caverna iniciática es la imagen del mundo, con su desilusión, su vulgaridad, su fealdad, su desencanto. Don Quijote simbólicamente permanecerá en ella hasta su salida definitiva, la muerte, su tercer nacimiento, esta vez a la luz inmortal y a la resurrección.

La superioridad de la Segunda parte sobre la Primera se advierte, entre otras cosas, en esta concepción tan moderna del personaje en evolución. Y esta concepción nueva, novísima, revierte sobre la estructura de las microsecuencias de la narración de base, la episódica: las aventuras de don Quijote en la Segunda parte no responden, como las de la Primera, a un esquema casi único, porque el personaje que las lleva a cabo se ha flexibilizado, se ha enriquecido, se ha desautomatizado.

Algo similar ocurre con la figura de Sancho. Mucho se ha hablado de la "quijotización" del escudero (también ¡ay! de la "sanchificación" del amo), es decir, de su evolución psicológica en la Segunda parte.

Sancho, cuya génesis literaria está ampliamente estudiada, reconoce múltiples orígenes: para Charles Ph. Wagner, el Ríbaldo de *El caballero Zifar* (¿conoció Cervantes esta novela de caballerías española compuesta en el siglo XIV?); para Menéndez Pidal, el refranero ("Allá va Sancho con su rocino"); para W. S. Hendrix, los tipos cómicos del teatro plesco, especialmente el "tonto" y el "listo"; para Augustin

Redondo, la tradición carnavalesca medieval. . .

Es evidente que el personaje del escudero como contrafigura del héroe no está en la génesis primitiva del *Quijote*, pues no aparece en la primera salida del héroe; es después de cerrado el primer ciclo estructural (en el capítulo 7) cuando Cervantes lo incorpora con un perfil aún débil: "En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador, vecino suyo, hombre de bien. . . pero de muy poca sal en la mullera". Esta irrupción de Sancho en el relato está insinuada en el cap. 3 en boca del ventero; también don Quijote toma en el cap. 4 la resolución de

"acomodarse de todo (camisas e hilas, dinero y ungüentos) y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos; pero muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería".

Es probable que estas dos referencias al escudero en capítulos pertenecientes a la primera salida, hayan sido agregadas posteriormente por Cervantes en un afán de tender hilos estructurales entre las diferentes partes de la obra. Además, la actitud irónica es evidente: un labrador pobre y cargado de hijos no era "muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería".

La figura se va integrando, enriqueciendo, fortaleciendo a medida que avanza la acción. Así, el primer refrán en boca de Sancho aparece en el cap. 19. Es probable que el refranero haya influido en el ánimo cervantino al trazar las líneas básicas de su personalidad: *Sancho* es nombre frecuente en el refranero para referirse al rústico malicioso, desconfiado y advertido. *Panza* alude a su gula, y lo asocia a personajes goliardescos. Sancho se presenta cobarde y comilón, burlón y crédulo, interesado y sin embargo leal. Todas estas características se dan, dispersas, en los personajes cómicos del teatro del siglo XVI.

La intención de Cervantes al incorporar a Sancho a la creación del *Quijote* en condición que evoluciona desde la de

simple acompañante y criado hasta la de coprotagonista, es clara: introducir el interlocutor y, en consecuencia, el diálogo, dando así a la obra un ritmo pendular, una alternancia de dinamismo (aventuras) — estatismo (diálogos de los protagonistas), que no es el menor de sus hallazgos. Además, la forma dialogística permite a Cervantes acercar los personajes al lector, caracterizarlos a través de sus coloquios y suprimir el tiempo de la escritura. La dualidad protagónica provoca el juego de antinomias: un amo loco que opera con lo poético, abstracto e imaginado, y que conforma un universo literario; y un escudero que actúa sobre lo concreto y reduce el universo a su experiencia aldeana.

Lo sorprendente es que este campesino pragmático siga a don Quijote en todas sus peripecias, pese a sus reiterados propósitos de abandono. ¿Interés en el cumplimiento de las promesas de gobiernos y títulos? No lo parece, pues no puede escapar a su innegable penetración que ninguna se cumple; y su lealtad al amo no se debilita ni siquiera después del gobierno de la insula, cuando, desvanecidas ya todas las esperanzas, solo queda acompañarlo en el acto final de la derrota.

Sancho ama y admira a ese hombre desconcertante, al que juzga loco, pero que lo deslumbra con su valor y su pureza de intención, que lo subyuga con su prestigio cultural y con su capacidad de compartir. Preguntado por la Duquesa sobre la razón de su permanencia junto a un mentecato, Sancho responde:

“... seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel; y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón” (II, 33).

La evolución psicológica de Sancho es el resultado de este amor y del magisterio de su amo; a través de don Quijote percibe el halo de lo heroico, la belleza de la poesía, el triunfo del espíritu. Su perspicacia maliciosa capta los resortes de la demencia del amo, y la Segunda parte nos muestra un

Sancho evolucionado, lleno de donosura y hasta de ingenio, capaz de engañar al caballero presentándole una realidad trasmutada en poesía: “me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza”, dice a la Duquesa. Ejemplo insigne de esta nueva actitud es el capítulo 10 de la Segunda parte, el de Dulcinea encantada.

Esta evolución del escudero, que también en la Primera parte mantiene, como don Quijote, un cierto estatismo psicológico, es concebida por Cervantes desde el arranque del *Quijote* de 1615. El capítulo 5 de II, que reproduce “la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer”, tiene por objeto mostrar, por adelantado, con un ejemplo extremo, esta transformación.

El refinamiento de Sancho, su espiritualización, su “quijotización”, provocan el asombro de su amo: “Cada día, Sancho... te vas haciendo menos simple y más discreto”. A lo que el escudero responde: “Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced” (II, 12). Expresión conmovedora de gratitud y reconocimiento.

La antinomia y el dualismo que la pareja encarna en la Primera parte con una rigidez prototípica, da paso en la Segunda a un acercamiento, producto de la superación y de la acción rectora, modificadora, flexibilizadora del espíritu sobre la carne, de la fantasía sobre la cordura, del ideal sobre el pragmatismo. Gran lección cervantina.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- Avalle-Arce, J. B., *Desdones cervantinos*, Madrid, 1961.
- Avalle-Arce, J. B., *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, 1976.
- Avalle-Arce, J. B. y Riley, E. C., *Suma cervantina*, London, 1973.
- Casaldueiro, J., *Sentido y forma del “Quijote”*, Madrid, 1949.
- Castro, A., *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957.
- Castro, A., *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925. Nueva ed., Barcelona, 1966.

- Durán, M., *La ambigüedad en el "Quijote"*, Xalapa, 1960.
- Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, Princeton, 1970.
- Hatzfeld, H., *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1949; 2a. ed., Madrid, 1966.
- Hazard, P., *Don Quichotte de Cervantes*, Paris, 1931.
- Madariaga, S. de, *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid, 1926.
- Maravall, J. A., *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, 1948.
- Maravall, J. A., *Utopía y contrautopía en el "Quijote"*, Santiago de Compostela, 1976.
- Márquez Villanueva, F., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973.
- Márquez Villanueva, F., *Personajes y temas del "Quijote"*, Madrid, 1975.
- Menéndez Pidal, R., "Un aspecto de la elaboración del *Quijote*", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1940.
- Molho, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, 1976.
- Moreno Báez, E., *Reflexiones sobre el "Quijote"*, Madrid, 1968.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del "Quijote"*, Madrid, 5a. ed., 1958.
- Predmore, R. L., *El mundo del "Quijote"*, Madrid, 1958.
- Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966.
- Riquer, M. de, *Aproximación al "Quijote"*, Barcelona, 1967.
- Rodríguez Marín, F., *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947.
- Rosenblat, A., *La lengua del "Quijote"*, Madrid, 1971.
- Togeby, K., *La composition du roman "Don Quijote"*, Copenhague, 1957.
- Torrente Ballester, G., *El "Quijote" como juego*, Madrid, 1975.

At the forefront of critical thought



Critical Inquiry

"The most interesting and informative academic journal of criticism and interpretation available to the English reader. Its catholicity, as well as its commitment to generosity and consciousness of spirit are a model of genuine intellectual life."

—Edward Said

For readers intrigued by broader questions of creative activity, *Critical Inquiry* presents a range of theories, methods, and approaches. Since its founding in 1974, the journal has published articles on literature, art, architecture, film, music, linguistics, philosophy, and history, with important contributions from such authors as

Stanley Cavell
Jacques Derrida
Stanley Fish
Michael Fried
Sandra Gilbert
E. H. Gombrich
Susan Gubar

Frank Kermode
Julia Kristeva
Richard Rorty
Elaine Showalter
Barbara Herrnstein Smith
Hayden White
Garry Wills

Edited by W. J. T. Mitchell, Robert E. Streeter, Joel Snyder, Françoise Meltzer, Robert von Hallberg, Elizabeth Helsinger, and Arnold I. Davidson

Published quarterly by

The University of Chicago Press

Regular one-year subscription rates: individuals \$29.00; Students (with copy of valid ID) \$20.00; Institutions \$58.00. Outside USA, please add \$4.50 for postage. MasterCard and Visa accepted. To order, send check, purchase order, or complete credit card information to The University of Chicago Press, Journals Division, Dept. SF9SA, P.O. Box 37005, Chicago, IL 60637.

6/88

Instancias narradoras en *Don Quijote*

Mauricio Molho

Por "instancias narradoras" entiendo todos los personajes, personas y personillas que intervienen en la narración del *Quijote*, todos los que toman a su cargo el narrar partes o momentos de lo que en el libro se menciona como "historia de don Quijote."

Lo cual implica que el *Quijote* se presenta como un dispositivo dual, o de dos niveles: un nivel superior, o de superficie, en que actúan, dialogan o incluso narran los personajes de la historia, y un nivel profundo, en que trabajan las instancias narradoras constructoras de la narración, que se irán enumerando y analizando una por una en las páginas que siguen. No debe perderse de vista, pues, que lo determinante no es el narrar, sino la posición desde donde se narra, ya que existen (y tal será el caso del primer *Quijote*), además de las instancias narradoras profundas que seguirán operando en el *Quijote* de 1615, instancias narradoras superficiales, que no son sino personajes de la misma historia, que, desde la misma historia en que actúan—poco o mucho—toman la palabra para narrar su propia historia. Así se constituyen los llamados relatos o novelas interpoladas, de las que se ha de prescindir en el segundo *Quijote*. Pero prescindir de tal género de interpolaciones implica que se ha renunciado al careo especular de instancias diversas y complementarias, de las que unas narran desde la superficie, es decir desde una posición en que actúan conjuntamente como seres narradores y narrados, y otras desde las profundidades a partir de las que manipulan las instancias superficiales (o se manipulan entre sí, según se verá más adelante). Tal es el caso de Cardenio y de Dorotea, del Cautivo y, más sutilmente

aún, de la instancia anónima y ausente que enuncia la novela del *Curioso impertinente* por voz del cura.

Sabido es que esta novela aparece en el forro de una maleta tal vez se su dueño olvidada (I, 47) junto con la novela de *Rinconete y Cortadillo*, "por donde entendió [el cura] ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor." Autor desconocido, pues sólo se conoce por ahora al anónimo "dueño de la maleta," personaje episódico de la historia, que de pronto se convierte, dentro de la misma historia, en instancia narradora silenciosa enunciándose por boca ajena. *Rinconete y Cortadillo* no tendrá autor conocido hasta 1613 (a menos que la novela haya circulado manuscrita, como es aquí el caso, o se haya leído públicamente en academias). No es imposible que el autor de ambas novelas y el dueño de la maleta fuesen el mismo, visitador olvidadizo de la venta. Pero tanto él como Cardenio, Dorotea y el Cautivo ocupan la superficie del dispositivo, actuando y narrando por impulsión de las instancias narradoras profundas, entre las cuales está Cide Hamete Benengeli que, a esta altura del *Quijote*, es el que produce y conduce el desarrollo de la materia narrativa.

El objeto del presente estudio es precisamente proponer una lectura literal del *Quijote* en lo que se refiere a las instancias narradoras profundas que en él se movilizan. Por literal, entiendo una lectura no interpretativa, sino al pie de la letra, o sea una lectura de no quitar ni poner letra, sino sólo de valer al texto a que se valga por sí.

Debe advertirse de antemano que el ausente—o casi ausente—de semejante lectura será inevitablemente el que suele pasar por el responsable y firmante del libro: Miguel de Cervantes Saavedra. En eso de firmante, hay mucho que decir, y de ello diré algo luego.

De hecho, si se miran con atención las circunstancias del libro, y sobre todo de su Segunda Parte, parece que el promotor de Cervantes como autor del *Quijote* fue el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, que con su *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), obligó a Miguel de Cervantes a esgrimir su autoría desde la portada del *Ingenioso Caballero* de 1615, que reza como sigue: "Segunda Parte / del Ingenioso / Cavallero don / Quixote de la / Mancha / Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte." Obsérvese, sin embargo, que la emergencia del libro pirata en el *Ingenioso Caballero* (II, 59), no altera para nada la estrategia narrativa del libro: es Cide Hamete el que

concluye la obra con el discurso a la propia pluma, sin que asome el nombre del supuesto autor, que, además de figurar en la portada se reivindica por tal en la *Dedicatoria* al Conde de Lemos y el *Prólogo al Lector*, sin hablar de las dos Aprobaciones y especialmente de la segunda firmada por el Licenciado Márquez Torres, sin duda un buen amigo, y que no es sino un discurso apologético de Miguel de Cervantes.

Muy diferente es el aparato prologal del *Ingenioso Hidalgo* de 1605. Desde la portada, el libro se ofrece como una *compostura*: "El Ingenioso / Hidalgo don Qui- / xote de la Mancha, / compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra," con equívoco sobre el doble significado de "compuesto por N," que vale tanto: "N es creador," como "N es componedor" de la obra, lo cual ha de entenderse con todos los sentidos de *componedor* ~ *componer*, desde "juntar, poner en forma unas cosas con otras" (Aut.) hasta "entre impresores juntar las letras o caracteres que van sacando de sus apartados" (Aut.) [¿Cómo no imaginar a Cervantes de cajista, *componiendo* el libro en la imprenta de Juan de la Cuesta?], o también "mentir, porque el mentiroso compone y finge la mentira, haziéndola verisímil" (Covarrubias) [¿No es éste el programa de toda literatura de ficción?]

Sea lo que fuere, el nombre que encabeza el *Ingenioso Hidalgo* es el de una persona que sólo pretende—o aparenta pretender—haber ajustado elementos y pedazos para componer la historia de un protagonista de quien declara: "aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote" (I, Prol.). Frase de difícilísima interpretación y de múltiple sentido.

Todo el primer párrafo del *Prólogo* al "desocupado lector," es una meditación sobre el engendrar y la genética en general, meditación fundada en el símil del libro como hijo del entendimiento. Al autor le tocaría, pues, desempeñar la función paterna y desear que su hijo/libro fuera el más perfecto del mundo. A esta proposición, que ha de leerse como la mayor de un razonamiento, sucede una menor: "¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo?..." De donde se sigue una conclusión implícita a la que se adosa nuevamente una consideración general sobre la paternidad indefectiblemente ciega ante las taras del hijo.

Ahí es donde encaja la frase litigiosa: "Pero yo, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote..." por la que se advierte al lector que el prologuista no ha de implorar su indulgencia, dejándole el pleno ejercicio de su libertad de juzgar.

Ahora bien: por la virtud del símil se entretejen dos genéticas: una genética mental o prologal, y una genética físico—jurídica. Esta última, que es el referente y base del símil, opone al padre, genitor físico y legal, la figura del padrastro, que es "el segundo marido respecto de los hijos de un primer matrimonio . . . y se llamó padrastro por suceder al padre" (Covarrubias). En otros términos, el padrastro ejerce una tutela legal, que no es la de la sangre, sobre unos hijos que no son genéticamente suyos.

Desde luego, podría—o debería—entenderse también que el que así escribe es padrastro y no padre (a pesar de las apariencias), porque se desentiende de las consecuencias que pudieran tener los defectos de un hijo que, si bien no es ajeno, no deja de considerar como tal,—sin contar que la frase encierra posiblemente una alusión paródica a la afirmación de Plinio (VII, 1) que "no pocas veces la naturaleza más que madre es madrastra"¹.

De modo que tanto el enunciado de la portada como el mismo *Prólogo* concurren a un mismo fin, que es evacuar a Cervantes en beneficio del libro, al que se instala en un anonimato de doble o triple fondo, cuya manifestación primera son las piezas liminares firmadas no por amigos del autor, sino por personajes de papel, todos ellos héroes de caballerías, que acuden a ensalzar el libro y a sus protagonistas.

La primera y única regla de la lectura literal es respetar la letra y, en el presente caso, la ausencia del Ausente, sin empeñarse en reintroducirlo en un lugar de donde parece haberse el mismo excluido: Miguel de Cervantes no existe en el cuerpo del *Quijote* sino como autor de la *Galatea* (I, 6), es decir no como autor del *Ingenioso Hidalgo* sino como una posible lectura de su protagonista².

Si descartamos a Cervantes por ausente, nos queda un nutrido inventario de las instancias narradoras.

La primera es la que genera el enunciado apertural del libro, del

que me he ocupado por extenso en otra ocasión³: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme . . ." Sólo me interesa hoy ese hablante que inserta su *yo* en esa radical denegación de memoria. ¿Quién es el que decide no acordarse? El único *yo* que aparece anteriormente a la frase apertural, o sea: en el espacio liminar del libro, es el del dedicante, que se firma Miguel de Cervantes Saavedra, prolongándose en el discurso—*yo* del *Prólogo* sin firmar que sigue inmediatamente a la dedicatoria.

¿Será, pues, el caso de identificar a Miguel de Cervantes como primera instancia narradora del relato? Obsérvese, sin embargo, en contra de esa hipótesis aparentemente plausible, que entre el *yo* prologante y el *yo* apertural no sólo se ha mudado el espacio textual, pasando del liminar al narrativo, sino que entre esas dos ediciones del *yo* hay solución de continuidad, o sea: un espacio ocupado por los recitantes (personajes narrativos todos ellos) de las piezas liminares.

Así pues, la identificación de un *yo* con otro carece de fundamento. No cabe afirmar, desde luego, que no existe más que un único *yo*, que sería el de Cervantes: el *yo* es multiplicable al infinito, ya que parece haberse inventado para que cada hablante—y son en número indefinido—pueda usarlo para designarse a sí mismo como hablante. Lo que sí es único no es el *yo* sino su referente. Ahora bien: es imposible demostrar que esos *yo* remiten a un referente común y único.

A diferencia del *yo* liminar, que es persistente (persiste de la *Dedicatoria* al *Prólogo*), ese *yo* intratekstual es efímero: desaparece subrepticamente—no sin haber invocado una pluralidad de autores ("los autores desta verdadera historia") entre los que no se cuenta: "Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que *yo* he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha . . ." (I, 1)—después de lo cual ese *yo*, que más que autor parece colector o *componedor* del texto, cede el paso a un discurso narrativo no-personal que de pronto se corta en I, 8: "pero está el daño de todo esto, que en este punto y término deja pendiente el autor historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas."

¹ Plinio VII, 1: "Non sit ut satis aestimare parens melior homini an tristior noverca fuerit." La frase significa que si la naturaleza honró sobremanera al hombre, él es también quien más tormento padece por ella. Cf. A. Vilanova, "La Moria de Erasmo y el *Prólogo* del *Quijote*," in *Collected Studies in honor of Americo Castro's eightieth year* Oxford, 1965.

² A falta de Cervantes, el Cautivo menciona a "un soldado español llamado tal de Saavedra" que en los baños se mereció ser respetado del cruel Hasán Bajá (I, 40). Tanto la mención del *Rinconete* y *Coradillo* como el *Tal de Saavedra* son indicios crípticos que deja tras sí un autor prófugo que parece haberse propuesto ir tapando nombre y rostro.

³ Véase nuestro estudio: "Utopie et uchronie: sur la première phrase de *Don Quijote*" de próxima aparición en las *Actas del Coloquio: "Le temps du récit,"* Publicaciones de la Casa de Velázquez (Madrid).

De donde se sigue que el yo apertural podría no ser más que el asiento de una instancia narradora que no refiere sino a sí misma, a menos de que coincida (sería un caso gramaticalmente más dudoso) con la persona tercera designada en I, 8 como "el autor desta historia."

El caso es que el yo apertural parece no tener más función que la de disparar el relato, exactamente como ese *non* que, a dos siglos y medio de distancia, inaugura el relato de *Madame Bovary*: "*Kreis fuons a l'etude*," desapareciendo inmediatamente para no volver a surgir jamás en todo el transcurso del libro.

La segunda instancia narrativa del *Quijote* es precisamente esa que aparece al final de I, 8: "el autor desta historia," que deja suspenso el relato, de un modo tan sorprendentemente aristotélico, en medio de la batalla de don Quijote y el Yncalino, "disculpándose que no halló más escrito."

De modo que nuestra segunda instancia narradora se presenta en forma dual, pues comprende y conjunta en sí dos autores: el "desta historia" y el de la historia que "el autor desta historia" transcribe, y que de pronto se le suspende. Por donde se infiere que "el autor desta historia" no es sino copista o secretario de un autor antecedente al que reproduce con escrupulosa exactitud, como esos pintores que no pintan sino copias de lienzos ajenos, o tal vez como el mismo Pierre Ménard que no escribe sino lo que ya fue escrito.—Lo cual podría significar que la literatura es esencialmente reproducción más o menos facsimilar de la literatura: no se inventa, sino que se copia,—y en último término se copia no ya lo escrito sino lo vivido, reconstruyendo el referente originario de la literatura. Copiar los libros con la propia vida (o con la propia espada) porque los libros no son libros sino vida, ¿no consiste precisamente en esa irrisoria y abismática especularidad la locura de don Quijote?

Sea como fuere, parece aún más arduo en tal caso identificar al yo apertural con "el autor desta historia." ¿Cuál de ellos? ¿El Primero, al que se copia? ¿O el segundo, que hace de copista?

Pero el problema se complica aun más con la aparición de una instancia tercera: "Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desespéro de hallar el fin desta

apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte" (I, 8).

¿Qué significa ese embrollo de autorías, y especialmente la distinción que aquí se hace del "autor desta historia" y del "segundo autor desta obra"? La "historia" sería, pues, una cosa, y la "obra" otra, sin contar que se marca entre los dos autores una diferencia cronológica, que impide confundirlos en un solo personaje.

Al "segundo autor desta obra" le toca llevar a cabo las pesquisas que permitirán restituir la historia perdida.

Ahora bien: al entrar en I, 9 que encabeza la Segunda Parte del *Ingenioso Hidalgo*, ese "segundo autor" recibe una identidad, es decir un significante propio, que no es sino yo: "Cansóme esta mucha pesadumbre, etc..."

Este yo que de pronto surge de un *él*, o sea de una instancia narradora de tercera persona ("el segundo autor desta obra"), al contrario de lo que ocurrió con el yo apertural que acabó convirtiéndose en instancia *él* ("el autor desta historia"),—ese yo, pues, es el que lleva a cabo el hallazgo del "sabroso cuento," dando en el Alcaná de Toledo con el famoso cartapacio escrito en arábigo y con el complaciente morisco que se lo traduce por dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo.

La alternancia de dos instancias narradoras de primera y tercera persona no es sino una consecuencia del principio que todo yo se convierte en *él* si se le delocuta, y reciprocamente todo *él* se significa como yo si se erige en locutor, tomando la palabra por cuenta propia.

En términos de teoría de la enunciación, el *Quijote* es un organismo narrativo en que cada sujeto de enunciación engendra un sujeto de enunciado, que a su vez pasa a ser sujeto de enunciación, y así indefinidamente.

Así es como a un yo que actúa como disparador de la narración (... "de cuyo nombre no quiero acordarme...") sucede un *él* que tal vez refiere, bajo una u otra de sus identidades, a ese mismo yo convertido ahora en tema de narración ("el autor desta historia"), sin que pueda saberse si ese yo apertural encubre al "autor desta historia" o al narrador incógnito que transcribe, a menos que apunte a un tercero definitivamente inconocible.

La segunda instancia de tercera persona ("el segundo autor desta obra") se erige a su vez en instancia yo, cuyo cometido ya no es narrar una historia sino la historia desta historia. De modo que la narración de la historia y la historia de la narración se contra-

ponen en un juego abismático fundado en una sencillísima inversión de factores, que muy bien podría ser el tema esencial del libro.

A partir del momento en que se revela el nombre y la persona de Cide Hamete Benengeli, a quien se califica de "autor primero" (II, 40),—o sea que se le atribuye (o parece atribuírsele) el manuscrito truncado que copiaba el "autor desta historia"—, a partir de su aparición, pues, el *yo* profundo pasa a ser suyo, perteneciéndole en propiedad.

A esta instancia *yo* corresponde una instancia *él*, vedada de primera persona, que es la del traductor morisco (un traductor no tiene boca propia).

Cuando éste interviene nominalmente (lo que se da en pocas ocasiones), su discurso se enuncia en tercera persona, indiferenciándose del del "segundo autor desta obra," que se presenta asimismo en persona *él*, salvo en I, 9 en que se adopta el discurso—*yo*.

Consecuencia de ello es que enunciados narrativos del tipo: "Cuenta Cide Hamete ..." (II, 52), "Dice Cide Hamete, puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia ..." (II, 50), "Dice la historia ..." (I, 26), son atribuibles a cualquiera de las instancias *él* implicadas en el relato. En cambio, es de Cide Hamete, y no de otra instancia alguna, el *yo* de: "Digo, pues, que como Cardenio estaba loco ..." (I, 24). La distribución y alternancia de las instancias narradoras competentes, produce juegos especulares y construcciones abismáticas. Así la historia de Cardenio, entre otras, en que de pronto el personaje *él* toma la palabra para narrar en discurso—*yo* su propia historia,—historia que produce, en las profundidades del libro, la instancia representada por Cide Hamete Benengeli. Lo que no empece para que éste, narrador de narración, sea a su vez narrado, según acaba de señalarse, por cualquiera de las instancias que intervienen en la producción del relato (el traductor morisco, el "segundo autor desta obra"). De modo que a cada instante y cualquiera que sea la instancia enunciante, el libro se presenta (y ésta es sin duda la finalidad del dispositivo) no ya como narración narrada, sino como narración de narración narrándose.

Cide Hamete Benengeli, además de cronista y narrador, es, como se ha visto, "puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia" (II, 50),—lo cual significa que interviene como glosador crítico de sus fuentes, es decir como narrador de su propia narración.

Conocida es su apostilla al episodio de la Cueva de Montesinos (II, 24): "No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que

al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito, etc. ..." Como no quiero entrar en el análisis del debate, que reservo para otra ocasión, me limitaré a dos observaciones.

La primera es para notar que Cide Hamete da una información inexacta al indicar que "se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató [don Quijote de esa aventura], y dijo que él la había inventado por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias." La verdad es que nunca don Quijote se retractó de la Cueva a la hora de la muerte, y es de notar que Cide Hamete no afirma con certeza que se retractó, sino que lo que "se tiene por cierto" es que "dicen" que se retractó, fundando su discurso en rumores de rumores inconfirmables.

Mi segunda observación atañe a la conclusión de Cide Hamete que, habiendo debatido el pro y el contra, opta por pensar que esta aventura parece apócrifa, y añade: "y así sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo." De donde se deduce que el texto que maneja Cide Hamete para formular la historia de don Quijote, es un complejo tejido de tradiciones y aluviones de diversas procedencias, marcando una vez más que la historia que relata no es sino una (o varias) de las historias posibles de don Quijote.

Las intervenciones del traductor son escasas, pero siempre significativas. Así es como se toma la libertad de no traducir II, 44 tal como lo había escrito Cide Hamete, "que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como la de don Quijote ...", o como censura la pormenorizada descripción que Cide Hamete propone de la casa de don Diego de Miranda: "Aquí apunta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego ... Pero el traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio" (II, 18).

Más curiosa aun es su disquisición sobre cómo se ha de interpretar la literalidad del texto de Cide Hamete: "Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: "juro como católico cristiano ..." a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura o debe jurar verdad, así él la decía como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote ..." (II, 27).

Aquí van dos discursos: el discurso de Cide Hamete en primera

persona, y el de su traductor en tercera, según la norma establecida. La glosa de la instancia *él* tiene por objeto autenticar un discurso aparentemente apócrifo de la instancia *yo*.

Es evidente que si Cide Hamete ha escrito: "juro como católico cristiano" con el sentido de: "juro la verdad como la debe jurar el católico cristiano que soy," produce una mentira o, por lo menos, un lapsus por el que se derrumba el dispositivo de la obra. Pero por suerte la agudeza del traductor opta por la *lectio difficilior* que consiste en sacar a luz la doble relación inscrita en la conjunción *como*, según el contexto que se le quiera dar, significa identidad o, como aquí, simple analogía: Cide Hamete jura *como* los cristianos católicos, por el mero hecho de que él y los católicos cristianos tienen en común la virtud del lenguaje y la capacidad de jurar, por más que difiera el tema del juramento. De modo que el moro Cide Hamete no jura como moro ni como cristiano (un moro no jura en esos términos y él no es cristiano), sino como eventualmente y en tales circunstancias juraría su propia imagen especular de cristiano, imagen que, siendo sólo imagen y no realidad, asume el juramento que el moro enuncia por cuenta ajena.

A Cide Hamete le toca ser la última instancia narradora (instancia *yo*) en intervenir en la historia de don Quijote. Concluye el libro con el discurso del cronista a su pluma: "Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, no sé si bien cortada o mal tajada péñola mía..." (II, 34).

Pero he aquí que inesperadamente el discurso de Cide Hamete Benengeli se suspende sin que se interrumpa el de la instancia *yo*, que sólo cambia de titular y de voz. La que era sujeto de enunciado, a saber: la pluma, pasa a ser sujeto de enunciación e instancia *yo*: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él,..." profiriendo un discurso tan equívoco que ya no se sabe, por los lapsus calculados que ofrece, si habla la pluma o el peñolista: "...yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero en gozar de sus escritos enteramente..." Si el posesivo *sus* remite a la pluma, como parece ser el caso, el satisfecho y ufano ha de ser, sin discusión posible (es decir: por autoridad gramatical), Cide Hamete Benengeli, que supo usar de ella sin profanarla. Pero como es español los posesivos no llevan marca genérica de poseedor, no podrá saberse nunca si "mi verdadero don Quijote" apunta a la pluma o a Cide Hamete, a menos que por ahí ande la perturbadora interferencia de una tercera voz sin identificar.

Tal es—o podría ser—el sistema de las instancias narradoras del *Quijote*, fundado en la alternancia y plurivocidad de *yo* y *él*:

varios *yo*, o sea una plurireferencia de *yo*, enuncian una plurireferencia de *él*. Cada *él* lleva su *yo*; cada *yo* es convertible en *él*. ¿No podría formularse entonces la hipótesis de que esa pluralidad de voces es reducible, en último término, a una única instancia extensiva y polifacética? Todos sus avatares, menos uno, son anónimos. El que no lo es lleva nombre de Cide Hamete Benengeli. Nuestra sola pista es onomástica.

Descartando lo mucho que se ha escrito sobre el tema, yo quisiera atenerme a la hipótesis del arabista José Antonio Conde, avalada por Clemencín, de que *Benengeli* no sería sino la coalescencia de *Ben* (hijo de) y de *iggel(i)*, que significa el ciervo o la manada de ciervos, o sea: ciervo hijo de ciervos, o ciervo de ciervos. Téngase en cuenta que, según Covarrubias, el ciervo es geroglífico de prudencia: "En quanto es animal que rumia, significa el varón perfecto, contemplativo y continuo en la oración, y en quanto tiene hendido el pie por medio, que llaman bifido, significa la doctrina y solercia en discernir las cosas, dar a cada una su lugar, juzgando científicamente entre lepra y lepra" (*Tesoro*, s.v.). ¿No es éste un feliz boceto moral del historiador arábigo? De modo que *Benengeli* se deja transponer en *Ciervo*, o—por analogía con el único nombre de animal que figura en el *Quijote*: *Rocinante* "el que es antes y primero que todos los rocines del mundo"—en *Ciervante* o *Cervante*: el que es antes y primero que todos los ciervos del mundo.

Por otra parte está la hipótesis de Eguilaz y Yanguas, recogida por Rodríguez Marín, que interpreta *Benengeli* como *Benencheli*, o sea *aberengenado*. Esta lectura es la misma de Sancho que le llama *Berengena* "porque por la mayor parte [ha] oído decir que los moros son amigos de berengenas" (II, 2). ¿Lectura original o prevaricación lingüística? Todas las de Sancho tienen su sentido. La *berengena* tenía fama de malsana entre los cristianos, y además de afrodisíaca, sin duda por su forma acusadamente fálica, siendo la *berengena*, como la mazorca o la porra, uno de los designativos del pene.

Ahora bien: si es prevaricación sanchesca, según inclino a creer, constituye, como generalmente ocurre con todas, una manera de agresión, insulto o soblevación del personaje contra su autor que le tiene, por así decirlo, acogotado, y de quien se venga mofándole de *berengena* (¿no prevarica Sancho *personaje* en *presonaje* para significar que está *preso* y esclavizado en manos y en mente de quien lo manipula?).⁴

⁴ Cf M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976 (pags. 240 y sgs).

"Bien haya Gide Hamete Benengeli—exclama Sansón Carrasco al presentar el libro a don Quijote—que las historias de vuestras grandezas dejó escritas, y bien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano para universal entretenimiento de las gentes" (II, 3). ¿No será ese curioso anónimo el mismo que el libro designa como "el segundo autor desta obra?"

Sea lo que fuere, esa compleja trama de instancias narradoras y autorías, se ha tenido siempre por un juego paródico que cualquier discreto lector sabe descifrar. Tachar al juego de juego, es afirmar la evidencia. La única lectura plausible es la literal: la del lector que entra en el juego y lo practica, dejándose llevar de la mano sin propasarse de listo.

Para ese lector sagaz, la intervención de un sabio cronista arábigo no es parodia, sino una operación que consiste en transferir la autoría del libro al mismo libro por endogénesis, sin referirlo a ningún principio o motor externo.

El motor es interno y múltiple. La multiplicación de las instancias generadoras del texto, no responde a un propósito escuetamente lúdico—el juego por el juego—sino al intento declarado de desplazar el tema del libro hacia el mismo libro, considerado ahora como tema esencial de la narración. Todo lo que en el Quijote se dice de don Quijote y de sus caballerías, sólo se dice con relación a una temática profunda, que es la de la historia de la historia.

Los primeros que han sabido desentrañar esa temática tan hondamente novedosa del *Don Quijote*, son sus lectores ingleses del siglo XVIII, y especialmente Sterne, que perpetúa con extremada originalidad la lección del libro inaugurador en su *Tristram Shandy*. En nuestro siglo XX, Pirandello, Unamuno, y sobre todo Borges, non han familiarizado con la tópica del libro y del personaje. Pero la esencial problemática del *Quijote* es la del libro como personaje. Sabido es que después de publicar su novela *Les faux-monnayeurs*, André Gide decidió dar a conocer el dietario de su elaboración, que se publicó con el título de *Journal des Faux-Monnayeurs*: así se podría seguir paso a paso los tanteos y vacilaciones de un autor en busca una estructura novelesca inédita.

El invento del *Quijote* consiste en haber inscrito el diario del libro en el mismo libro, asignando espacios y momentos a un conjunto de instancias narradoras encargadas de narrar su propia historia, que es la de un libro haciéndose. El libro tiene por temática apa-

rente y superficial la historia de don Quijote, a la que subyace una temática profunda, que es la estructura de la narración de la narración.

Como el libro carece de exterioridad, se cierra sobre sí mismo, por lo que todo lo que en él se implica es literatura: son literatura todos los entes que van y vienen en la historia de don Quijote (don Quijote, Sancho Panza, el cura, Sansón Carrasco, el de lo verde, Maese Pedro, los Duques, etc. . .), como también lo son los que funcionan en el subsuelo de la obra, donde se activa el equipo de los narradores de narración: todos son personajes copartícipes en la gestión del libro.

Por eso, sin duda, el personaje decisivo de la instancia profunda, que es la pluma, operadora de la escritura, se hermana, en la pos-trera página del libro, con la espada, que es el signo designativo del protagonista, o sea del personaje que ocupa la totalidad del espacio atribuible a la instancia de superficie: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir."

Universidad de París-Sorbona

- Haley, George (ed.)
El escritor y la crítica: El Quijote

de don Quijote. Lázaro y Guzmán aceptaron el yugo impuesto por la carne y la iniquidad: el Hidalgo manchego lo arroja lejos de sí, y con arrogante decisión alza el gran pórtico bajo el cual discurrió más tarde la novela europea de nueva forma, con figuras a la vez ancladas en el mundo de la experiencia, y con el ánimo orientado hacia el más allá de un proyecto de vida -imaginada, soñada, anhelada-. Con firme voz formula don Quijote el programa de aquella audaz rebelión: «Yo se *quién soy*, y sé que *puedo ser*, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia» (I,5). Atrás quedaban los halos míticos y la realidad «comprobable» de las autobiografías picarescas; y a lo lejos se insinuaba Clavileño, simultáneamente en el suelo «pisable» y en los espacios de las «insulas» sin mácula, las según Sancho perfectas. Se olvidaba lo desechable e inoportuno («de cuyo nombre no quiero acordarme»), se perseguía cuanto la voluntad y la inteligencia podían hacer verosímil, verdadero y justamente humano (la obra del «cosmógrafo excelente», del «inteligente en las materias de estado» (I,47), del capaz de «averiguar si dijo bien o mal Homero», o de «entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio» (II,16). Leído serenamente, con la mente abierta, sin rencores retrospectivos ni miopías actuales, Cervantes resulta ser, además de un genial inventor de formas literarias, un esperanzado rectificador del torcido curso de la España de los casticismos, cultural, política y moralmente asfixiantes. Cervantes intentó «juntar los corazones» de los españoles, como decía Fray Antonio de Guevara, olvidando sus castas: reducir la prepotencia eclesiástica sin parejo en la Europa católica, llevar la curiosidad intelectual más allá de la teología y el leguleyismo, corregir la altanería castellana con la llaneza de Aragón, etc., etc., etc.

[Hacia Cervantes, Madrid, Taurus, 1967³, páginas 359-408.]

LUIS A. MURILLO

EL VERANO MITOLÓGICO:
DON QUIJOTE DE LA MANCHA Y AMADÍS
DE GAULA

Quando Cervantes nos dice que don Quijote prepara su primera salida a la hora del alba de un día de julio, pone en marcha un relato que presenta al hidalgo perfilado sobre el fondo de un paisaje determinado de la Mancha, en la estación del verano, en la escala de un día. La primera salida (I,2,5)¹ es cuestión de dos días, mientras que las aventuras de la segunda salida se desarrollan durante una serie de días y noches de tal manera que al volver a su aldea hidalgo y escudero, se tiene la impresión de que han transcurrido varias semanas. Se puede explicar de distintas maneras por qué Cervantes procede en esta escala temporal de días y noches. Yo prefiero creer que esta escala es la que conviene a su intención ejemplar y a una narración breve.

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, y [...] salió al campo [...] (I,2,79)

A dicha, acertó a ser viernes aquel día, y no había en toda la venta sino unas raciones de pescado [...] (I,2,86)

Este esquema diario se ajusta a un relato que comienza exponiendo las características sociales e individuales del hidalgo para luego detallar sus atributos fisiológicos, exponiendo además cómo éstos suplementan su humor colérico².

La idea de presentarlo por primera vez destacándose en una estación del año y un paisaje de un día excesivamente caluroso en la llanura de la Mancha, haciendo así parodia y burla del paisaje y de la

¹ (Las notas para esta reimpresión han sido revisadas por el autor.) Cito del texto del Quijote según mi edición: Madrid, Castalia, segunda edición, 1980, 3 tomos, indicando Parte o tomo, capítulo y página. Las citas de Amadís de Gaula son de la edición de Edwin B. Place, Madrid, C.S.I.C., 4 tomos, 1959-69.

² Véase Otis H. GREEN, «El ingenioso hidalgo», HR, 25 (1957), 175-93.

estación poética —primavera casi perpetua— de los libros que su imaginación invocaba³. Pero para mantener esa parodia cuya base es realista, la duración de la obra en la Primera Parte de 1605 y en la Segunda Parte de 1615 no debería exceder los límites de un verano. Cervantes se vio obligado a mantener este concepto del «tiempo» de la «historia» del hidalgo a lo largo de los casi veinte años de su composición. El elemento que parodiaba, el tiempo indefinido, poético y romántico de los libros de caballerías vino a determinar tanto los límites de la narración respecto al calendario como su movimiento interno respecto a la vida de los personajes. Los hechos narrados ocurren durante el verano y empiezan en un día tórrido, porque el calor excesivo ha exacerbado las tendencias psicósomáticas del hidalgo manchego⁴. Es pertinente notar que el «humor colérico» iba con frecuencia asociado a la estación del verano, «aestas» (el estío), en las teorías fisiológicas renacentistas y en las analogías de las cuatro estaciones y los temperamentos⁵. Sus fantasías van a desplegarse en el curso de unas semanas mientras pasa por experiencias que exacerban hasta el agotamiento un temperamento que oscila entre estados de furor (el simulacro de batalla con el vizcaíno) y depresión y melancolía (penitencia en las entrañas de Sierra Morena). Sobre esta escala de la credibilidad construyó Cervantes esta nueva forma de arte literario que hoy llamamos novela.

La conducta irracional del hidalgo es un complejo psicósomático cuyos síntomas y etapas Cervantes desarrolla en la medida temporal día a día o de hora en hora. Cervantes como observador psicológico ve a su héroe según la delineación natural y fisiológica de su psicosis. Cervantes como poeta ejemplar ve esa aberración de la conducta desenvolviéndose y actuando en el curso de varias semanas, en el período de un verano.

Cuando describimos los elementos temporales en *Don Quijote* como «tiempo poético», lo que se quiere decir es que percibimos cómo se relacionan con la lógica interior de su estructura. Por tanto, no deja de causar sorpresa que a través de los siglos en la crítica tradicional se hayan descrito estos elementos casi exclusiva y monótonamente como una sucesión cronológica y una duración que se deducen de las afirmaciones de Cervantes sobre el tiempo y la duración de lo narrado⁶. La sucesión cronológica es en efecto parte del esquema

temporal en *Don Quijote*, pero no es el orden decisivo de sus elementos temporales. Por otra parte, la cronología y la duración, al menos en el patrón simétrico bien conocido que encontramos en *Tom Jones*, implica una división formal extraña o no adecuada a la obra cervantina⁷. Importa analizar el por qué.

La esencia de la narrativa cervantina es descripción y experiencia de la vida como proceso, un movimiento sin ligaduras, sin restricciones canónicas, ni siquiera divisiones artísticas que dividan una narración en libros, partes y capítulos. La escala misma de la descripción no encaja dentro de esas divisiones. Tanto la división en capítulos y partes como la secuencia estructural de aventuras episódicas, Cervantes las tomó de los libros de caballerías⁸, pero quedaron absorbidas dentro del proceso general de la nueva forma artística, aun cuando aparezcan como meros elementos paródicos. Su innovación fue precisamente el mantener la línea de secuencia de acontecimientos en un presente ficticio. Debido a que la temporalidad de su relato coincide con el proceso de hacerse, podemos hablar de duración ficticia y cronología.

Las extravagancias de don Quijote en la Sierra Morena (donde se comporta como un amante desdenado) y la carta que escribe a Dulcinea, son parodia directa del famoso episodio narrado en el libro Segundo del *Amadís de Gaula*. El incidente ocurre en agosto, como sabemos por la fecha (22 de agosto) de la nota de las tres pollinas que

crítico o análisis del «Quijote», v. 1 de la edición publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1780; y Juan Eugenio HARTZENBUSCH, «Diario para la mejor inteligencia de los viajes y aventuras de don Quijote», v. 1, pp. xiv-lv, ed. Argamasilla de Alba, 1963; la más reciente es de E. R. AGOSTINI BANÚS, *Breve estudio del tiempo y del espacio en el «Quijote»*, Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, C.S.I.C., 1958.

⁷ Véase Raymond S. WILLIS, Jr., *The Phantom Chapters of the Quijote*, Nueva York, Hispanic Institute, 1953, pp. 14-16; Irvin EHRENPREIS, *Fielding: «Tom Jones»*, Londres, Arnold, 1964, pp. 16-24; A. A. MENDELLOW, *Time and the Novel*, Nueva York, Humanities Press, 1965, pp. 202-203.

⁸ No es mi intención disminuir el papel que desempeña la obra de Mateo Alemán, *Primera Parte de Guzmán de Alfarache*, 1599. Hace tiempo que los investigadores han dado por supuesta una relación, contrastes y paralelos, entre las dos obras, pero en 1966 Américo CASTRO presentó algunos argumentos que resaltan la importancia de la influencia de Alemán en Cervantes. Estos argumentos implican que el libro de Cervantes fue concebido, desde el principio, como relación o «polémica tácita» contra Alemán. Véase *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966 pp. 48, 60, 66 y siguientes. Se puede estar en desacuerdo con esta noción y al mismo tiempo favorecer la idea de Castro de dar mayor importancia al papel del Guzmán en el desarrollo de temas y estilos narrativos en el *Quijote* de 1605. De importancia semejante son las observaciones recientes de Marcos A. MORFUGO, quien ilustra de un modo brillante cómo el éxito de Alemán con un nuevo tipo de ficción estimularía a Cervantes en su esfuerzo hacia una meta semejante. Véase «Estudio preliminar», v. 1, pp. XXX y siguientes, *Don Quijote*, ed. y notas de Celia S. de Cortázar e Isidoro Lerner, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.

³ Cf. Joaquín CASALDUENO, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Insula, 1966, p. 53. Sobre el intervalo de un mes entre la Primera y la Segunda Parte, véase p. 215.

⁴ Cf. Mauricio DE IRIARTE, «El «Examen de ingenios» y El ingenioso hidalgo», *El doctor Huarte de San Juan y su «Examen de ingenios»*, contribución a la historia de la psicología diferencial, 3.ª ed., Madrid, C.S.I.C., 1948, pp. 320-22.

⁵ Véase Lawrence BARN, *The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Michigan State U. Press, 1951, pp. 10-11.

⁶ Véase mi estudio *The Golden Dial, Temporal Configuration in «Don Quijote»*, Oxford, Dolphin, 1975, capítulo II y la Bibliografía. Las dos «cronologías» mejor conocidas son las de Vicente DE LOS RÍOS, «Plan cronológico del Quijote», en *Junio*

se han de dar a Sancho: «Fecha en las entrañas de la Sierra Morena a veinte y dos de agosto deste presente año» (I,25,316). Además sabemos que el hidalgo, tras el incidente de los galeotes y la aparición de Cardenio, está pasando a un período de melancolía y depresión. Durará, como su soledad, solamente unos días, pero sus consecuencias persistirán.

En *Amadís de Gaula*, la narración tiene un ritmo inconfundible de acontecimientos, inseparable de su dicción y de la descripción de una gran pasión y de tribulaciones de caballeros. Es el ritmo de sucesos maravillosos, pero fijos. Caer bajo el encanto total de ese ritmo es dejarse llevar al pasado legendario, reanimar en la imaginación las hazañas del famoso héroe, en la forma literaria consumada por su fama. La división en libros, partes y capítulos es el orden apropiado impuesto por tal fama. El *Amadís* es una excelente narración de empresas y aventuras apasionadas, búsqueda y hallazgos fortuitos, pero la sucesión de los hechos es la de una crónica medieval, con sus pausas ordenadas, transportes interpretativos y retrospectiones.

Pero, porque a la orden de la historia así cumple, antes vos contaremos algo de lo que en aquel medio de tiempo acaesió. Gandalin, que durmiendo en la montaña quedara quando Amadís, su señor, dél se partió, a cabo de gran pieza despertando, y mirando a todas partes no vio sino su caballo. Y levantose presto y comenzó a dar boxes, llorando, buscando por las spessas matas [...] y ensillando su cavallo camalgó en él y anduvo cinco días albergando en los yermos, y en poblado preguntando por su señor; pero todo era afán perdido, y a los seys días la ventura lo guió a la fuente donde Amadís dexara sus armas. (II,48,398).

El intervalo de seis días no es más que una complicación en el adventicio curso de los acontecimientos. Es definitivo y conclusivo en el orden temporal de la narración, pero es incidental por lo que se refiere al temperamento de Gandalin, o a la naturaleza de su búsqueda. Amadís, desesperado a causa de la carta de Oriana, ha desaparecido y se ha ido a hacer penitencia a la Peña Pobre. Don Quijote, al explicar a Sancho que los caballeros se ven forzados a habitar y a dormir en yermos y despoblados por largos períodos, por razones amorosas, hace una referencia a la duración de este episodio en el *Amadís*:

[...] ha habido caballero que se ha estado sobre una peña, al sol, y a la sombra, y a las inclemencias del cielo, dos años, sin que lo supiese su señora. Y uno d'ellos fue Amadís, quando, llamándose Belenebrós, se alojó en la Peña Pobre, ni sé si ocho años o ocho meses, que no estoy muy bien en la cuenta; basta que él estuvo allí haciendo penitencia, por no sé qué sinabor que le hizo la señora Oriana. (I,15,197).

Don Quijote no puede recordar una duración más o menos precisa porque no se especifica ni siquiera se sugiere ninguna. En el *Amadís*, el tono y la esencia de la penitencia de Belenebrós son sentimen-

to romántico. El cuadro que se pinta es de un caballero demacrado, llorando y suspirando constantemente.

Ni el sentimiento suscitado por la descripción ni el movimiento temporal de estas escenas nos llevarían a definir las como factores temporales plausibles. Según la regla convencional de credibilidad, por aproximación deliberada a la realidad, la duración de la penitencia de Amadís podría computarse como el tiempo que pasa desde que recibe la primera carta de Oriana (c. 45) acusando al caballero de infidelidad y la de la segunda carta retractándose de la acusación (c. 52). Para alcanzar algún grado de verosimilitud, esas idas y venidas por el Canal de la Mancha y por el Mar de Irlanda que se describen en estos capítulos, serían posibles solamente en el verano. La duración de la narración sería cosa de semanas y meses que caerían dentro del período de un verano. Pero la fuerza total del sufrimiento de Amadís, como efecto literario, ha sido calculada para impresionar al lector con su insoportable prolongación; sufrimiento que acabará por matarlo si la verdad de los sentimientos de Oriana se le niega:

A esta sazón, Belenebrós estaba a la fuente debaxo de los árboles que ya oýstes, donde aquella noche aluergara; y era ya su salud tan llegada al cabo que no esperaba bñir quinze días, y del mucho llorar, junto con la su gran flaqueza, tenía el rostro muy descarnado y negro, mucho más que si de gran dolencia agraviado fuera; así que no auía persona que conocerlo pudiese. (II,52,422).

Una duración plausible para esta penitencia sería, pues, de ocho meses, como Cervantes lo habría intuido; pero el efecto poético en cualquier lector podría ser que había sufrido realmente de desesperación amorosa durante ocho años. Todo esto sin tener en cuenta las consecuencias del paso del tiempo en el héroe cuya edad en el libro Segundo es de unos veinte años.

En el arte de *Amadís de Gaula* el paso del tiempo se expresa en un cómputo de días y de horas («...a la hora del mediodía...» «otro día hasta bisperas...») usando una fórmula narrativa para entretejer las aventuras en un significativo cuadro de movimiento en la vida de los maravillosos personajes. El paso del tiempo, sea un día o un año, es imperceptible como duración literaria, puesto que los hechos se presentan en el tiempo presente de la narración («Ya se vos contó...» «...no se faze mención, como ya diximos...») hacia un pasado consagrado a la memoria de las principales figuras de la obra. La línea de secuencia apenas sugiere factores temporales de duración específica determinada. Las referencias al paso del tiempo son referencias a un orden de acontecimientos pasados, tan fijos ya, que su calidad maravillosa puede evocarse mediante innumerables recitaciones. La línea de secuencia es meramente la de hechos memorables, encuentros, reuniones y separaciones, descritos o vueltos a contar. La historia nos había informado ya, a su debido tiempo, que Amadís, con la intención

de hacer penitencia en soledad y aislamiento, había salido de la Insola Firme y se había separado de Galaor y Florestán, que intentaron seguir sus huellas:

[...] y a la salida de aquella floresta fallaron un gran campo en que auia carreras a todas partes, en las quales auian rastros, así que no podían en el suyo atinar; entonces acordaron de se partir y que para saber lo que cada vno auia en aquella demanda buscado y por las tierras que anduuiera, fuesen juntos en el día de Sant Juan en casa del rey Lisuarte; y si fasta entonces su ventura les fuesse tan contraria que del no supiesen, que allí tomarían otro acuerdo (II,48,390-1).

Habían perdido la huella de Amadís y de su escudero al salir del bosque, un bosque espeso con la fronda de mediados de verano. Amadís había previsto que intentarían seguirlo exactamente de esta manera:

Amadís... anduvo por la floresta y a la salida della falló un campo en que auia muchas carreras, y desuióse dél porque de allí no tomassen rastro, y metióse por un valle y por una montaña, y yua pensando tan dieramente que el cauallo se yua por donde quería, y a la hora del mediodía llegó el cauallo a unos árboles que eran en una ribera de una agua que de la montaña descendía, y con gran calor y trabajo de la noche paró allí y Amadís recordó de su cuydado... (II,48,391).

El tiempo y sazón de la penitencia de Beltebrós es necesariamente el verano; vemos la fronda del bosque y las sendas entre los campos verdes, y sentimos el excitante calor. Estos detalles definen un cuadro consumado en el pasado; no se nos muestran como presente ficticio ni como una verosimilitud inevitable.

La Peña Pobre es una roca aislada e inaccesible, excepto en verano. Sin embargo, una vez que la narración se concentra en el curso de los acontecimientos que han de sacar a Amadís de su penitencia amorosa, no es sorprendente que algunas doncellas y una dueña aparezcan allí, ya que su intervención es decisiva, especialmente la de las doncellas. Su papel en las novelas del ciclo artúrico, del que se mofa Cervantes (I,9,141), nos recuerda que su remoto prototipo es una diosa de la vegetación en los mitos celtas.⁷

Amadís llega ante el ermitaño Andalod, que le da la información para llegar a la Peña Pobre:

[...] yo moro en un lugar muy esquivo y trabajoso de beuir, que es una hermita en la mar bien siete leguas, en una peña muy alta, y es tan estrecha la peña que ningún nauio a ella se puede llegar si no es en el tiempo de verano, y allí moro yo ha treynta años. (II,48,394).

⁷ Roger Sherman Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, Columbia University Press, 1927, p. 287.

El tiempo y sazón de lo narrado es probablemente el verano, porque la navegación de ida y vuelta a la roca desde tierra firme es fácil a casi todo el mundo. Pero dejando aparte la verosimilitud, lo que tenemos es un extraordinario encuentro fortuito entre Amadís y un ermitaño que no ha salido de la peña por treinta años:

—La morada —dijo él— es llamada la Peña Pobre, porque allí no puede morar ninguno sino en gran pobreza, y mi nombre es Andalod y fui clérigo asaz entendido, y pasé mi mancebía en muchas vanidades [...] y por esto acordé de me retraer a este lugar tan solo, donde ya pasan de treynta años que nunca del salí sino agora, que vine a un enterramiento de una mi hermana. (II,48,396-97).

Los rasgos del paisaje que describe Garcí Rodríguez de Montalvo son los más generales del clima y geografía nórdicos, como se describen en las novelas del ciclo artúrico¹⁰. Elaboró una ficción que se desarrollaba en regiones para él desconocidas; pero esto es de poca importancia, porque tanto la región como los personajes son legendarios y fabulosos. Los elementos temporales se tejieron alrededor de una estación de año y un paisaje coexistentes con la vida de los personajes. Por indefinido e inmutable que parezca, ese paisaje, con sus campos, camino, ríos, sus lagos y sus colinas, forma aquí un fondo necesario a las vidas de unas personas en continuo movimiento debido a sus encuentros esporádicos, separaciones urgentes o reuniones providenciales. La sazón es casi siempre la de un verano primaveral: el espeso follaje del bosque ofrece guarida y sorpresa; las fuentes y la sombra ofrecen pacíficos lugares de descanso. Los árboles en el jardín del castillo de Miraflores, a dos leguas apenas de Londres, están siempre en flor y en fruto («todo el año tenían flores y frutas»: II,53,432).

¹⁰ Edwin B. PLACE, que tuvo la amabilidad de leer y comentar un borrador de este artículo, hizo notar que mucha de la descripción de fondo parecía corresponder, indirectamente, con el noroeste de España. Sobre elementos artúricos en el Amadís, véase Pedro BONIGAS BALAGUER, «Los libros de caballerías en el siglo XVI» en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. Guillermo DÍAZ PLAJA, Barcelona, Editorial Vergara, 1968 (reimpresión de la 1.ª ed., Editorial Bama, 1953), II, pp. 222-24; Edwin B. PLACE (y también las notas críticas incluidas en la edición citada más arriba), «Fictional Evolution: The Old French Romances and the Primitive Amadís Reworked by Montalvo» *PMLA*, 71 (1956), 521-29; María Rosa LIDA DE MALJIEL, «El desenlace del Amadís primitivo», *Romanica Philology*, 6 (1952-53), 283-89; W. J. ENTWISTLE, *A lenda arturiana nas literaturas da península ibérica*, tradução do inglês de António Alvaro Dória, revista e acrescentada pelo autor, Lisboa, Imprensa Nacional, 1942, pp. 194-5; *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres-Toronto, Dent, 1925, pp. 216-17; G. S. WILLIAMS, «The Amadís Question», *Revue hispanique*, 21 (1909), 1-167.

Sobre elementos artúricos en el Quijote, véase: ENTWISTLE, traducción al portugués, pp. 222-25. (Edición inglesa, 1925, pp. 250-53); María Rosa LIDA DE MALJIEL, «Don Quixote y el Quijote», *Romanica Philology*, 9 (1955-56), 154-62, y mi artículo «Lanzarote and Don Quixote», *Folio* (Papers on Foreign Languages and Literatures, Department of Foreign Languages, State University of New York, Brockport), núm. 10, 1977, pp. 56-68.

Ese paisaje de un verano primaveral es inmutable y duradero, porque es un concepto mítico. Su naturaleza se deriva, a través de las narraciones artúricas, de las leyendas de seres míticos y del curso solar de sus hazañas.

El *Amadis* es una narración romántica, donde elementos puramente míticos han llegado a una transformación característica; la primavera, el verano y su paisaje correspondiente son propicios a los hechos del héroe; persisten inmutables, aunque el curso de sus aventuras se extienda por años y años; comparten sus hechos y su fama, porque son acompañantes y corroboradores de sus proezas, su fuerza y su juventud. El movimiento solar circunscribe su carrera y su fama, aunque la estación del año se describa como una primavera y verano que se regeneran continuamente. Este es el tiempo y la sazón que don Quijote invoca para la historia de su vida (I,2): Amadis caminando a reunirse con su señora Oriana:

[...] despedido de las dueñas, una hora antes del alba, armado de aquellas verdes y frescas armas, encima de su caballo feroso y lozano, y Enil con él, que el escudo y yelmo y lanza leuaua, se puso en el camino para yr a ver aquella su señora que él tanto amaua; y yendo assi por el campo, seyendo ya el día claro, puso las espuelas muy rezio al caballo y fizolo fazer a vn cabo y a otro, de tal manera que Enil, que lo mirara, fue mucho marauillado, y dixo:

-Señor, del ardimiento de vuestro corazón no sé nada; pero nunca vi cauallero que tan feroso armado paresciesse. (II,55,451)

Este factor temporal destaca en el *Amadis* con toda su ingenuidad: el tiempo sigue su curso, pasan los días, las aventuras se suceden, pero la descripción de los hechos siempre viene dada en el tiempo inmutable de un verano primaveral, año tras año:

Ya se vos contó cómo don Galaor y don Florestán y Agrajes partieron de la insola Firme en la demanda de Amadis, y cómo anduvieron muchas tierras, partidos cada vno a su parte, faziendo grandes cosas en armas, así en los lugares poblados como por las florestas y montañas, de las quales, porque la demanda no acabaron, no se haze mención, como ya diximos. Pues en cabo de vn año que ninguna cosa saber pudieron, tornáronse al lugar donde acordado tenían, que era una hermita a media legua de Londres, donde el rey Lisuarte era. [...]

Pues [...] haviendo oído la missa que el hermitaño les dixo, cauallaron y fuéronse el camino de Londres. Esto era el día de San Juan; y llegando cerca de la cibdad, vieron, a la parte donde ellos yuan, al rey, que aquella fiesta con muchos caualleros cauallgando por el campo honraua; y assi por el santo ser tal, como que en semejante día fuera él por rey alçado. (II,53,427-28)

* ¹¹ Sobre los mitos solares entre los celtas y las novelas artúricas véase Roger Sherman Loomis, *Celtic Myth*, especialmente capítulos 4, 5.

En la ficción medieval, y del mismo modo en el *Amadis*, el día de San Juan, en pleno verano, es no sólo una fiesta solar, con sentido religioso y folklórico con su escenano social y sus festividades, sino también el momento propicio que une la progresión rítmica de la narración, y el curso de las vidas humanas, con la estación de un verano inmutable¹². Era la fecha que Galeor y Florestán habían fijado para su reunión cuando se separaron. En el momento preciso, la narración nos informa que un año completo había transcurrido y que la reunión tuvo lugar en la corte del rey Lisuarte, cerca de Londres. La búsqueda había durado un año y sin que ellos lo supieran, Amadis había abandonado la Peña Pobre y estaba en camino para reunirse con Oriana. Lo que se percibe como duración narrativa no es el curso del tiempo solar a través de las estaciones, sino el tiempo de ficción, el verano del mito. Yo veo esta suspensión del relato en un tiempo romántico como la postura narrativa inspirada e impuesta por la tradición que concebía los elementos temporales como meramente propicios a los personajes principales. El curso del movimiento solar, a este respecto, es mítico, porque la progresión ininterrumpida de

¹² Hay un ejemplo temprano y sin embargo refinado y completo de este «modelo temporal» en *Yvain, le Chevalier au Lion* (ca. 1175) de Chrétien de Troyes. La acción al comienzo de este poema se desarrolla en el intervalo de dos semanas entre la fiesta de Pentecostés (ed. T. B. W. Reid, líneas 5-6) y la fiesta de San Juan Bautista. El rey Arturo reúne las cortes en Carduel en el día de Pentecostés. Aquí Yvain oye la historia de la fuente peligrosa en el bosque de Broceliande e inmediatamente sale en secreto en su búsqueda, porque el rey también intenta ir allí con su corte y llegar la víspera de San Juan (versos 661-72). Yvain encuentra la fuente maravillosa, vierte agua sobre la piedra, provoca la tormenta y vence al caballero de la tormenta de la fuente. Se casa con Laudine, esposa del caballero que ha matado, y cuando llega Arturo, en el solsticio de verano, Yvain, como caballero de la fuente y sus maravillas, sale a recibirlo. Pasada una semana de festividades, el rey se dispone a partir. Yvain desea acompañarlo y pide permiso a Laudine. Ella consiente a condición que vuelva en el término de un año, para la octava de San Juan (líneas 2370-74). Cuando Yvain demora su vuelta más allá de este límite temporal, Laudine le niega su amor. El caballero cae entonces en un estado de locura y va errante por un despoblado, donde lo encuentra un ermitaño y eventualmente se la doncella que hará posible la vuelta a su esposa, después de matar la serpiente y dar libertad al león.

En el poema de Chrétien, el movimiento temporal de lo que pudiéramos llamar mito «poético» se basa en elementos solares de mitología celta primitiva. En este modelo de movimiento temporal el curso de las distintas pruebas del héroe sigue una trayectoria solar que deriva de los mitos del sol y las estaciones. Véase Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, Columbia University Press, 1948, pp. 94, 199, 274 y siguientes. En *Sir Gawain and the Green Knight*, la historia sigue un «patrón» de mito de las estaciones y folklore a lo largo del curso solar de un año, desde un solsticio de invierno hasta el siguiente. Véase Roger Sherman Loomis, *Wales and the Arthurian Legend*, Cardiff, University of Wales Press, 1956, c.6; W.A. Nitzan, «Is the Green Knight Story a Vegetation Myth?», *Modern Philology*, 33 (1936), 351-66. De los rituales que se describen en los relatos artúricos, los de la primavera son generalmente los más decorativos y los más ornamentados: Pascua florida, la Ascensión, Pentecostés y San Juan. Probablemente la descripción más temprana de un gran festival es la de Geoffrey de Monmouth en *Historia Regum Britanniae* (ca.1136); aquí Arturo reúne Cortes plenarias el día de Pentecostés y se corona rey.

andamientos que llenan la narración traza una semejanza entre la trayectoria del sol en el curso natural de las estaciones y las fortunas de los hombres, especialmente, como era de esperar, con los cambios temperamentales del héroe, sus triunfos y su fama.

No se ha estudiado todavía la conexión general, ni la exacta, entre la fiesta del solsticio de verano y sus festividades según se describen en los libros de caballerías, y la trayectoria de don Quijote en la Segunda Parte de 1615, aunque el estudio de Givanel Mas sea un buen paso en esta dirección.¹³ La llegada de don Quijote a Barcelona (II,61) en la mañana del día de San Juan, y el espectáculo de la ciudad y el puerto al amanecer crea la ilusión de que el pueblo celebra su entrada. La escena es una especie de apoteosis del héroe paródico, la culminación de una trayectoria de aventuras que le ha llevado en su tercera salida del Toboso y la cueva de Montesinos al palacio de los duques y a Barcelona, en un avance continuo desde ser un caballero de parodia hasta el aura de su fama mítica en vida. Cuando Cervantes substituyó Barcelona por Zaragoza como meta, también cambió, en mi opinión, la fiesta del día de San Jorge en abril por las fiestas de San Juan en el solsticio de verano. De esta manera llevaba a cabo la idea original o plan de la continuación que describe a don Quijote en el tiempo de su rejuvenecimiento poético. Todas las fiestas mencionadas en la secuencia son fiestas de primavera.¹⁴ Pero los episodios en el palacio de los duques y el breve gobierno de Sancho en la Insula Barataria ocurren en verano, en julio y agosto. Según el paso cronológico del tiempo, la llegada de don Quijote a Barcelona ocurriría a fines de verano. La estación de las aventuras de don Quijote en la Segunda Parte de 1615 es una primavera y verano de tiempo romántico suspendido sobre el tiempo ejemplar de la Primera Parte de 1605.

Yo veo la unidad de los elementos temporales en *Don Quijote* como resultado de dos líneas de movimiento. La primera es la línea de una narración ejemplar que describe las experiencias del hidalgo en la escala de sus rasgos más plausibles, día a día. Puede identificarse también como la línea satírica de referencia al ritmo y a la escala épica de las aventuras de los libros de caballerías. La segunda línea de movi-

miento es consecuencia de la parodia cervantina del tiempo y la estación románticos de los héroes caballerescos. El primero de estos dos movimientos implica una secuencia y duración verosímiles para una parodia de los libros de caballerías, pero el segundo proyecta esa secuencia plausible sobre el tiempo narrativo de un verano inmutable.

Su contraste en la escena inicial de la primera salida, cuando, al saludar al alba, don Quijote invoca una descripción de sí mismo como héroe literario, se repite en numerosas descripciones del amanecer que se siguen. Su alineamiento en la Primera Parte de 1605 nos da la secuencia temporal y la duración a lo largo de los meses de julio y agosto, que son esencialmente plausibles respecto al argumento y al hilo episódico de las aventuras. Pero su alineamiento es diferente en la Segunda Parte, porque la acción ocurre dentro de los límites de la primavera y verano, que son necesariamente continuación de la acción de la Primera Parte, sin que el invierno ni el otoño interrumpan los dos periodos veraniegos. Su yuxtaposición produce esa suspensión de primavera y verano de la secuencia sobre la duración y continuación del verano en la Primera Parte, todo ello el tiempo poético «quijotesco» del hidalgo como caballero paródico. No debiera sorprendernos que la temporalidad de la novela que llamamos *Don Quijote* descansa en esta relación paradójica de elementos románticos y ejemplares.

El verano de la Primera Parte puede llamarse con razón el verano de un tiempo ejemplar, porque la relación entre la imagen que don Quijote tiene de sí mismo como caballero andante y los verdaderos hechos de sus circunstancias como hidalgo pobre fija el contraste satírico. Dos salidas en el transcurso de pocas semanas del verano contrastan con la casi genérica estación del verano de los libros de caballerías. Pero la primavera y verano de la Segunda Parte pueden con razón llamarse del mismo modo verano romántico, porque aquí la semejanza entre la fama de don Quijote y el renombre mítico de los caballeros literarios, es un factor estructural en la narración, es decir que el aumento de su fama es parte del proceso de llegar a ser. La acción de la Segunda Parte empieza cerca del día de la fiesta de San Jorge y las metas de Zaragoza, y esta meta no se pierde de vista, aunque don Quijote demore su llegada semana tras semana. Cuando sale finalmente del palacio del duque, llega a una venta (II,58-59) donde tiene noticias por primera vez de que existe una versión apócrifa de su vida, y entonces decide ir a Barcelona en vez de pasar por Zaragoza. Su llegada allí y la ovación burlesca de una entrada triunfal refleja el tema del rejuvenecimiento de los héroes descritos en la apoteosis en el solsticio de verano. La fecha no es un anacronismo inexplicable, sino una consecuencia de la manera como Cervantes dibuja a su héroe con rasgos paródicos. La sazón de la ilusoria imagen que don Quijote tiene de sí mismo como caballero andante es una ilustración de una primavera y verano perpetuos, tal como se mantiene en los libros de caballerías. Al planear y escribir sus capítulos finales en 1614, Cervan-

¹³ Juan GIVANEL MAS, *Don Quijote en Cataluña, comentarios al cap. XLI de la Segunda Parte de «Don Quijote»*, Madrid-Barcelona, 1910, nota 7, pp. 21-27. Publicó el mismo material «aumentado» en el vol. 6 de la edición de Corrales de Don Quijote, Madrid, 1913, pp. 249-54. El asunto había sido ya notado mucho antes por Clemencia, Madrid, 1833-39; véase las notas II, 62.

¹⁴ Antonio EXCERNO y PUJADES fue el primero que notó el curso de las aventuras de don Quijote según la estación del año, en una polémica contra las ideas de Rios en *Apología de Miguel de Cervantes sobre los perros que se le han notado en el «Quijote»*, Madrid, Imp. de la Administración del Real Arsenio, 1806, pp. 132-33. Véase también Arturo MARASCO, *Cervantes, la invención del «Quijote»*, Buenos Aires, Hachette, 1974, pp. 11-16. Sobre el torneo de Zaragoza véase las notas de Clemencia, II, 4, nota 13; 59, nota 38.

tes volvió a trazar y subrayar el plan original de la Segunda Parte —don Quijote en el torneo de Zaragoza (cf. I, 52)— con una paródica entrada triunfal, burlesca y festiva en Barcelona en el día de la magnífica fiesta solar.

[*Philological Quarterly*, Vol. 51, 1972. Traducción de Isabel Cerril.]

Panofsky, Erwin
El significado en las artes
visuales, Madrid, Alianza
Ed., 1979

Capítulo 7

«Et in Arcadia ego»: Poussin y la tradición elegíaca

En 1769 Sir Joshua Reynolds le mostraba a su amigo el doctor Johnson su último cuadro: el doble retrato de Mrs. Bouverie y Mrs. Crewe, que todavía puede contemplarse hoy en Crewe Hall (Inglaterra)¹. En él se nos aparecen las dos bellas damas sentadas frente a una losa sepulcral, mirando, patéticamente conmovidas, el epitafio: una se lo indica a la otra, que parece leerlo con aire meditativo, en la actitud, entonces de moda, de la Musa trágica y de la Melancolía². El epitafio reza: «*Et in Arcadia ego*».

—¿Qué puede querer decir?—exclamó el doctor Johnson—. No parece que tenga sentido alguno: Estoy en Arcadia.» «El rey os lo habría explicado —replicó Sir Joshua—. Vio ayer el cuadro y en seguida dijo: 'Oh, hay una tumba al fondo: ay, ay, también en Arcadia existe la muerte'».³

Para el lector moderno resulta bien sorprendente el irritado embarazo del doctor Johnson. Pero no menos sorprendente es la rápida intelección de Jorge III, que inmediatamente capta la significación de la frase latina, aunque la interprete de forma distinta a la que parecería evidente a la mayoría de nosotros. En contraste con lo que le ocurre al doctor Johnson, la frase *Et in Arcadia ego* no nos plantea ningún problema. Ahora bien, al contrario de Jorge III, le atribuimos un sentido muy diferente del que él le da. Para nosotros, la fórmula *Et in Arcadia ego* se ha convertido en sinónima de paráfrasis como «Et tu in Arcadia vixisti», «Yo también nací en Arcadia», «Ego fui in Arcadia»⁴, «Auch ich war in Arkadien geboren»⁵, «Moi aussi je fus pasteur en Arcadie»⁶. Y todas estas y muchas otras versiones parecidas, equivalen a lo que Mrs. Felicia He-

mans expresó con inmortales palabras: «I, too, shepherds, in Arcadia dwelt»⁷. Todas ellas evocan la visión retrospectiva de una insuperable felicidad, gozada en el pretérito, y ya irrecuperable, aunque permanezca muy viva en la memoria: una felicidad pasada, conciusa con la muerte, y no, como presupone la paráfrasis de Jorge III, una felicidad presente amenazada por la muerte.

Intentaré demostrar que la interpretación del monarca —también en Arcadia existe la muerte— es una interpretación gramaticalmente correcta de la frase latina *Et in Arcadia ego*, y de hecho, la única gramaticalmente correcta, y que nuestra moderna interpretación de su contenido —«También yo he nacido, o he vivido en Arcadia»— corresponde, en realidad, a una traducción errónea. Trataré luego de probar que esta errónea traducción, por indefendible que sea desde un punto de vista filológico, no se generalizó por «simple ignorancia», sino que, por el contrario, venía a expresar y a sancionar, a expensas de la gramática, aunque en interés de la verdad, un fundamental cambio de interpretación. Finalmente, procuraré demostrar que la responsabilidad última de esta mutación, de capital importancia para la literatura moderna, no radica en la figura de un hombre de letras, sino en la de un gran pintor.

4) Sin embargo, antes de intentar todo ello, tenemos que plantearnos una cuestión preliminar: ¿cómo pudo ocurrir que la Arcadia, región de la Grecia central, no excesivamente opulenta, se convirtiera en símbolo, universalmente aceptado, de un reino ideal de perfecta felicidad y belleza, de un sueño hecho realidad de inefable alegría, rodeado, no obstante, de un halo de melancolía «dulcemente triste»?

5) Desde los orígenes del pensamiento clásico, coexistieron dos opiniones contrapuestas acerca del estado natural del hombre, cada una de las cuales representaba, naturalmente, una «Gegen-Konstruktion» de las condiciones en las cuales había surgido. Una de ellas, que en el luminoso estudio de Lovejoy y Boas⁸ se denomina primitivismo «blando», concibe la vida primitiva como una edad dorada de abundancia, inocencia y felicidad —en otros términos, la vida civilizada expurgada de todos sus vicios. La otra, la forma «dura» del primitivismo, entiende la vida primitiva como una existencia casi subhumana, llena de terribles penalidades y privada de

cualquier clase de comodidad —en otras palabras, la vida civilizada despojada de todas sus virtudes.

La Arcadia, tal como la imagina la literatura moderna, y como solemos concebirla en el lenguaje usual, se inscribe bajo el encabezamiento de primitivismo «blando», el primitivismo de la edad de oro. Ahora bien, la Arcadia, tal como fue realmente, y como nos la describen los autores griegos, fue precisamente todo lo contrario.

Desde luego, esta Arcadia fue el reino de Pan, al que se podía oír tocar la siringa sobre el monte Ménalo⁹, y sus habitantes gozaron tanto de fama por sus dotes musicales como por su antigua estirpe, por su ruda virtud y por su rústica hospitalidad. Sin embargo, adquirieron asimismo fama por su grandísima ignorancia y por su bajo nivel de vida. Como Samuel Butler *senior* debía condensarlo en su conocida sátira contra el orgullo ancestral:

The old Arcadians that could trace
their pedigree from race to race
before the moon, were once reputed
of all the Grecians the most stupid,
whom nothing in the world could bring
to civil life but fiddling¹⁰.

Y desde un punto de vista simplemente físico, carecía, ciertamente, su país de una gran parte de los atractivos que acostumbramos a asociar con la idea de una región que disfruta de una ideal felicidad pastoril. Polibio, el hijo más ilustre de la Arcadia, si por una parte rinde justicia a su tierra natal por su simple «pietas» y por la afición a la música, la describe, por otra parte, como una región pobre, yerma, rocosa, fría, privada de todos aquellos placeres que amenizan la existencia, y que apenas podía nutrir a un puñado de flacas cabras¹¹.

Así pues, nada extraña que los poetas griegos se abstuvieran de situar sus poesías bucólicas o pastoriles en la Arcadia. El escenario del más célebre de estos poemas, esto es, los *Idilios* de Teócrito, es la isla de Sicilia, tan abundante entonces en aquellos prados floridos, boscajes umbríos y dulces brisas, que de modo tan evidente se hallaban ausentes en los «desert ways» (William Lithgow) de la verdadera Arcadia. El propio Pan ha de trasladarse de Arcadia a

Sicilia cuando el agonizante Dafnis de Teócrito desea restituir al dios su flauta pastoril¹².

Es en la poesía latina, no en la griega, donde tuvo lugar la gran metamorfosis y la Arcadia hizo su aparición en el escenario de la literatura universal. Pero aun aquí podemos distinguir dos maneras contrapuestas de aproximación al tema: una, representada por Ovidio; otra, por Virgilio. En cierta medida, ambos basan su concepción de la Arcadia en Polibio, pero lo utilizan de forma diametralmente distinta. Ovidio describe a los árcades como salvajes primitivos, que todavía encarnan aquel período «anterior al nacimiento de Júpiter y a la creación de la luna» a que alude Butler:

Ante Jovem genitum terras habuisse feruntur
Arcades, et Luna gens prior illa fuit.
Vita ferae similis, nullos agitata per usus;
Artis adhuc expers et rude volgus erat¹³.

«Se refiere que los árcades habitaron la tierra antes del nacimiento de Júpiter; su estirpe era más antigua que la luna. Aún no civilizados por la disciplina y por las costumbres, su vida era similar a la de las fieras; eran un pueblo rudo, que todavía desconocía el arte». Muy coherentemente, Ovidio no menciona el único rasgo que los redime, esto es, su inclinación por la música, y hace así la Arcadia de Polibio peor de lo que era.

Virgilio, por otra parte, la idealiza: no sólo exagera las virtudes que poseía la Arcadia real (incluyendo aquí aquel sonido de cantos y flautas que todo lo invade y que no menciona Ovidio), sino que añade también atractivos que la Arcadia genuina jamás había poseído: vegetación exuberante, eterna primavera, inagotable ocio para el amor. En suma, traslada el mundo bucólico de Teócrito a aquello que decide llamar Arcadia, de forma que Aretusa, la ninfa de las fuentes de Siracusa, debe acudir en su ayuda a Arcadia¹⁴, mientras que al Pan de Teócrito, como anteriormente se ha mencionado, se le suplicaba recorriera el camino opuesto.

Obrando así, Virgilio realizó algo más que una mera síntesis del primitivismo «duro» y «blando», de los pinos selváticos de la Arcadia y de los boscajes y prados de Sicilia, de la virtud y piedad arcádicas y de la dulzura y sensualidad siciliana: transformó dos reali-

dades en una única Utopía, un mundo suficientemente distante de la vida cotidiana romana para desafiar cualquier interpretación realista (los nombres de los personajes, al igual que los de las plantas y animales, sugieren una atmósfera irreal, remota, cuando las palabras griegas se dan en el contexto del verso latino), y al mismo tiempo lo bastante concreto visualmente para solicitar directamente la experiencia interior de cualquier lector.

Fue así, en la imaginación de Virgilio y de ningún otro, como cristalizó esa concepción de la Arcadia que es todavía la nuestra: es decir, una yerma y fría región de Grecia vino a transfigurarse en un reino imaginario de perfecta felicidad. Ahora bien, apenas se forjó esta nueva y utópica Arcadia, se advirtió la discrepancia entre la perfección sobrenatural de un ambiente de fábula y los límites naturales de la vida humana tal como es en la realidad. A decir verdad, las dos tragedias fundamentales de la existencia humana, el amor frustrado y la muerte, no se hallan completamente ausentes de los *Idilios* de Teócrito. Por el contrario, aparecen enérgicamente subrayadas y frecuente e intensamente representadas. Ningún lector de Teócrito olvidará nunca las desesperadas, monótonas invocaciones de la abandonada Simaetha, que en el corazón de la noche hace girar su mágico torno de hilar para reconquistar al amante¹⁵; o el fin de Dafnis, destruido por Afrodita por haberse atrevido a desafiar el poder del amor¹⁶. Pero en Teócrito estas tragedias humanas son reales —tan reales como lo es el ambiente siciliano— y son cosas del presente. Asistimos efectivamente a la desesperación de la hermosa encantadora, oímos realmente las palabras de Dafnis agonizante, aun cuando formen parte de una «canción pastoril». En la Sicilia real de Teócrito, las alegrías y las penas del corazón humano se complementan entre sí con la misma naturalidad y fatalidad de la lluvia y del sol, del día y de la noche, en la vida de la naturaleza.

En la Arcadia ideal de Virgilio, el sufrimiento humano y la sobrehumana perfección del ambiente producen una disonancia. Esta disonancia, una vez experimentada, debía ser resuelta, y se resolvió en aquella vespertina mezcolanza de tristeza y de quietud que tal vez constituya la más original aportación de Virgilio a la poesía. Sin demasiada exageración, podría afirmarse que Virgilio «descubrió» la tarde. Cuando los pastores de Teócrito, al anochecer,

concluyen su melodioso diálogo, gustan despedirse con alguna ligera broma sobre la conducta de las cabras y de los machos cabríos¹⁷. Al fin de la égloga virgiliana, sentimos la tarde instalarse silenciosamente sobre el mundo: «Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae»¹⁸; o bien: «Majores que cadunt altis de montibus umbræ»¹⁹.

Virgilio no excluye el amor frustrado y la muerte, pero los despoja, por así decirlo, de su factualidad. Proyecta la tragedia, o bien en el futuro, o, preferentemente, en el pasado, y transforma de este modo la verdad mítica en sentimiento elegíaco. Es este descubrimiento de lo elegíaco, que inaugura la dimensión del pasado e inicia así el dilatado filón de poesía que culminará en Thomas Gray, lo que hace de los *Bucólicas* de Virgilio, a pesar de su estrecha dependencia de los modelos griegos, una obra de genio original e inmortal. El tema de Dafnis, por ejemplo, lo utilizó Virgilio en dos de sus Églogas, la X y la V. En ambos casos, la tragedia no se nos presenta en su más cruda realidad, sino que aparece difuminada a través del velo suave y coloreado del sentimiento que anticipa o conmemora.

En la Égloga X, Dafnis moribundo se transforma inesperadamente —y quizá no sin un fondo de humor— en una persona real, el poeta amigo de Virgilio, Gallus. Y en tanto que el Dafnis de Teócrito muere realmente porque se ha negado a amar, el Gallus de Virgilio anuncia a un grupo de pastores y divinidades silvanas simpatizantes que va a morir porque su amante, Lycoris, lo ha dejado por un rival: ella vive en el triste Norte, pero es dichosa en brazos de su bello soldado Antonio; él, Gallus, vive rodeado de todas las bellezas de Utopía, pero se consume de pena. Su único consuelo es el pensamiento de que sus sufrimientos e incluso su muerte serán objeto de un arcádico planto.

En la Égloga V, Dafnis conserva su identidad, pero —y ésta es la novedad— su tragedia nos viene referida sólo a través de los elegíacos recuerdos de sus compañeros supervivientes, los cuales se hallan preparando una ceremonia conmemorativa y están a punto de levantarle un monumento funerario:

...tumulum facite, et tumulo superaddite carmen
Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse.²⁰

II. Aquí aparece, pues, por primera vez, la «tumba en Arcadia», que será más tarde un elemento casi indispensable de la imagen de la Arcadia en la poesía y en el arte. Sin embargo, tras la muerte de Virgilio, esta tumba, y con ella toda la Arcadia virgiliana, caerá en el olvido durante muchos siglos. En la Edad Media, cuando se buscaba la dicha en el más allá y no en una región terrena, por perfecta que ésta pudiera ser, la poesía pastoril adquirió un carácter realista, moralizante y nada utópico²¹. Las *dramatis personae* fueron entonces «Robine» y «Marion» en lugar de «Dafnis» y «Cloe», y la escena del *Ameto* de Boccaccio, en donde, más de mil trescientos años después de Virgilio, reaparece al fin el nombre de la Arcadia, se sitúa en Toscana, en las cercanías de Cortona. La Arcadia aparece únicamente representada por un emisario, por así decirlo, y este emisario —un pastor llamado Alcesto de Arcadia— se limita a defender, siguiendo la moda de las convencionales «disputas» (*concertationes* o *conflictus*), el ideal polibiano y ovidiano de una ruda y sana frugalidad contra los encantos de la riqueza y de la comodidad exaltados por su rival, el siciliano Acaten de Academia²².

Sin embargo, en el Renacimiento, la Arcadia de Virgilio (no la de Polibio y Ovidio) emerge del pasado como una visión encantada. Sólo que, para la mente moderna, esta Arcadia no es tanto una Utopía de felicidad y belleza remota en el espacio, como una Utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo. Como todo el mundo clásico, del que es convertido en parte integrante, la Arcadia se convierte en uno de los objetos de aquella nostalgia que distingue el genuino Renacimiento de todos los seudó o protorenacimientos que aparecen en la Edad Media²³: asume el valor de un refugio en el que protegerse no sólo contra una realidad corrupta, sino también, y en mayor grado, contra un presente incierto. Al llegar la plenitud del Quattrocento se intentó superar la ruptura entre presente y pasado mediante una ficción alegórica. Lorenzo el Magnífico y Poliziano identificaron metafóricamente la villa medicea de Fiesole con la Arcadia y su propio círculo social con los pastores arcádicos. Y es esta misma seductora ficción la que inspira el famoso cuadro de Signorelli (ahora, desgraciadamente, destruido) que solía admirarse como el *Reino de Pan*²⁴.

No obstante, poco tardó el fantástico reino de Arcadia en

recobrar su lugar soberano. En el *Ameto* de Boccaccio figuraba sólo como una lejana patria de la rústica simplicidad, y los poetas de la corte de los Médicis lo utilizaron sólo como un disfraz clásico de su propia vida campestre. En la *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro²⁵, de (1502), la Arcadia misma es la escena de la acción y se la celebra por ella misma; se la revive como una experiencia emotiva *sui generis* y *sui juris* en lugar de servir de pseudónimo clasicista para el entorno del poeta y de sus mecenas. La Arcadia de Sannazzaro es, como la de Virgilio, un reino utópico. Pero, además, es un reino irremediamente perdido y contemplado a través de un velo de rememoradora melancolía. Como ha escrito un erudito italiano: «La musa vera del Sannazzaro è la malinconia»²⁶. Reflejando el sentimiento de una época que por primera vez había cobrado conciencia de que Pan estaba muerto, Sannazzaro se complace frecuentemente en aquellos himnos y ritos funerarios, en aquellos tiernos cantos amorosos y melancólicos recuerdos que en Virgilio sólo se producen ocasionalmente, y su marcada predilección por las rimas trisilábicas, por el llamado *drucchiolo* (alguno de los cuales citaremos más adelante), confieren a sus versos una dulce e insistente entonación elegíaca. A él se debe que el sentimiento elegíaco (presente, aunque, por así decirlo, periférico en las *Églogas* de Virgilio) se convierta en la característica esencial del mundo arcádico. Un paso más y esta aspiración —nostálgica pero todavía impersonal— hacia la intacta quietud e inocencia de un pasado ideal se convertirá en una requisitoria amarga y personal contra el presente real. El célebre «O bell'età de l'oro» del *Aminta* de Torquato Tasso (1573) no constituye tanto un elogio de la Arcadia cuanto una invectiva contra el espíritu estrecho y atormentado de su propia época, la de la Contrarreforma. El cabello suelto se ha anudado y vestidos y ocultos han quedado los cuerpos desnudos, la conducta y el porte han perdido todo contacto con la naturaleza; la misma fuente del placer se halla contaminada y el mismo don del Amor se ha transformado en latrocinio²⁷. Es evidentemente el desahogo de un actor más acá del proscenio, un actor consciente del contraste existente entre la miseria de su existencia real y el esplendor del papel que está representando.

III. Casi exactamente medio siglo más tarde, Giovanni Francesco Guercino —no Bartolommeo Schidone, como registran todos los «Diccionarios de citas»— realizó la primera versión pictórica del tema de la Muerte en Arcadia (fig. 90), y es en este cuadro, pintado en Roma entre 1621 y 1623, y conservado actualmente en la Galleria Corsini, donde por primera vez encontramos la frase *Et in Arcadia ego*²⁸. Existen motivos para creer que el tema poseía un particular interés para Giulio Rospigliosi (que fue más tarde el papa Clemente IX), cuyo palacio familiar, que albergaba la *Aurora* de Guido Reni, debió visitar frecuentemente Guercino cuando pintaba su *Aurora* del Casino Ludovisi, más moderna. Y pudo ser incluso Giulio Rospigliosi, humanista, amante de las bellas artes y poeta de cierto mérito, quien inventara la famosa frase, que no es clásica y no aparece en ninguna obra literaria antes de que se inscribiera en el cuadro de Guercino²⁹. ¿Cuál es, pues, el sentido literal de aquella?

Como al principio decíamos, nos inclinamos hoy a traducirla: «Yo, también, he nacido, o he vivido, en Arcadia». Esto es, damos a «et» el significado de «también» y lo referimos a «ego», dando por supuesto que el verbo sobreentendido está en pretérito perfecto, y atribuimos así toda la frase a un habitante de Arcadia difunto. Todas estas interpretaciones son incompatibles con las reglas de la gramática latina. La frase *Et in Arcadia ego* es una de aquellas expresiones elípticas como *Summum ius summa iniuria*, *E pluribus unum*, *Nequid nimis* o *Sic semper tyrannis*, en las que el verbo debe ponerlo el lector. Este verbo sobreentendido debe, por tanto, ser inequívocamente sugerido por las palabras que forman la frase, y esto supone que no puede ser en ningún caso un tiempo pretérito. Es posible sugerir un subjuntivo como en *Nequid nimis* («nada se haga demasiado») o en *Sic semper tyrannis* («Sea éste el destino de todos los tiranos»); también lo es, aunque menos frecuentemente, sobreentender un futuro como en el célebre *Quos ego* («De éstos me ocuparé yo») de Neptuno; pero no es posible sobreentender un tiempo pasado. Algo todavía más importante: el *et* adverbial se refiere invariablemente al nombre o al pronombre que inmediatamente le sigue (como en *Et tu, Brute*): y esto quiere decir que en nuestro caso, debe referirse no a *ego*, sino a *Arcadia*. Es divertido observar que

algunos escritores modernos habituados a la interpretación usual, pero dotados de un sentido innato del correcto latín —así, por ejemplo, Balzac³⁰, el romántico alemán C. J. Weber³¹, y la sobresaliente Miss Dorothy Sayers³²— han modificado instintivamente la frase, transformando *Et in Arcadia ego* en *Et ego in Arcadia*. La traducción correcta de la frase en su forma ortodoxa es, por consiguiente, no «Yo también he nacido, o he vivido, en Arcadia», sino «También en Arcadia estoy yo»: de donde se deduce que la frase se atribuye no a un pastor o a una pastora de Arcadia fallecidos, sino a la propia Muerte. En resumen, la interpretación del rey Jorge III es, gramaticalmente, del todo correcta, y si la referimos al cuadro de Guercino, lo es también desde el punto de vista de la correspondencia figurativa.

En dicho cuadro, dos pastores de Arcadia se detienen en su vagabundear sorprendidos por la vista no de un monumento funerario, sino de una enorme calavera colocada sobre un lienzo de muralla en ruinas y alrededor de la cual se mueven una mosca y un ratón, símbolos populares de la decadencia y del tiempo que todo lo devora³³. Sobre la muralla se hallan grabadas las palabras *Et in Arcadia ego*, e indudablemente se supone que las dice la calavera. En cambio, en una antigua descripción de la pintura se afirma, con error bien comprensible, que aquéllas se leen en una filacteria que sale de la boca de la calavera³⁴. Ahora bien, la calavera era, y sigue siéndolo actualmente, el símbolo convencional de la Muerte personificada, como se desprende, por demás, del hecho de que la lengua inglesa se refiere a aquélla no como «dead man's head» («cabeza de muerto»), sino como «death's-head» («cabeza de la muerte»). La calavera parlante era, por tanto, un motivo usual en el arte y en la literatura de los siglos XVI y XVII³⁵ y a ella alude incluso Falstaff (*Enrique IV*, parte segunda, II, ii, 4) cuando responde a las prudentes advertencias de Doll Tearsheet acerca de su conducta: «Peace, good Doll, do not speak like a death's-head; do not bid me remember mine end». («Silencio, mi buena Doll! No hables como una calavera. No me hagas recordar mi fin.»)

Este «recordar mi fin» es, ni más ni menos, el mensaje del cuadro de Guercino. Más que de dulces y tristes memorias, se trata de una advertencia. Muy poco, casi nada, hay de elegíaco en

esta pintura, y si intentamos localizar los antecedentes iconográficos de la composición los encontramos en representaciones moralizantes como las versiones pictóricas de la leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos (de todos conocida por el fresco del camposanto de Pisa), en la que tres jóvenes caballeros, que van de cacería, tropiezan con tres cadáveres que se alzan de sus féretros y les ponen en guardia sobre las consecuencias de su placentera existencia (fig. 89). Al igual que estos «dandies» medievales se detienen sorprendidos ante los féretros, los árcades de Guercino lo hacen frente a la calavera. La antigua descripción antes evocada habla directamente de «alegres gozadores que de pronto tropiezan con una calavera»³⁶. En ambos casos, la Muerte, por así decirlo, ase a los jóvenes por la garganta y les obliga a recordar su fin. En suma, el cuadro de Guercino resulta ser un medieval *memento mori* con ropaje humanístico, esto es, uno de los temas predilectos de la teología moral cristiana trasvasado al mundo pastoril clásico o clasicizante.

Ahora sabemos que Sir Joshua Reynolds no sólo conocía, sino que incluso bosquejó el cuadro de Guercino (atribuyéndolo, casualmente, a su verdadero autor en lugar de a Bartolommeo Schidone)³⁷. Es legítimo, por consiguiente, suponer que recordara este cuadro cuando en su doble retrato de Mrs. Crewe y Mrs. Bouverie incluyó el motivo del *Et in Arcadia ego*, y esta directa procedencia de la fuente auténtica de la frase puede explicar el hecho de que su correcta interpretación gramatical (como «También en Arcadia, yo, la Muerte, reino»), desde hacía mucho tiempo olvidada en Europa continental, hubiera seguido siendo familiar al círculo de Reynolds, y convertirse, posteriormente, en parte integrante de la que puede considerarse una tradición específicamente inglesa o «insular»: tradición que tendía a conservar la idea de un *memento mori*. Hemos visto cómo Reynolds mismo seguía la recta interpretación de la frase y cómo Jorge III la entendió en seguida. Además, poseemos una versión del *Et in Arcadia ego* (fig. 93), de Giovanni Battista Cipriani —artista natural de Florencia, aunque ejerció su oficio en Inglaterra desde los años de su aprendizaje hasta su muerte, acaecida en 1785³⁸—, que nos muestra los símbolos de la muerte, la calavera y los huesos, rematados con la inscripción *Ancora in Arcadia morte* («Aun en Arcadia existe la muerte»), precisamente la tra-

ducción que hizo el rey Jorge. Incluso nuestro siglo, aun cuando irónicamente iconoclasta, sigue inspirándose en esta idea original y siniestra. Augustus John, al que gusta titular retratos de muchachas negras con nombres tan arcádicos como los de «Dafne», «Filis», y aun «Aminta», ha puesto el de *Atque in Arcadia ego* (donde el insólito «atque» traduce el «también» aún más eficazmente que el ortodoxo «et») a una morbosa escena de despertar en la que la Muerte asume la apariencia de un lúgubre guitarrista³⁹, y en *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh, el narrador, un sofisticado estudiante de Oxford, adorna su habitación del colegio con «una calavera humana suministrada por la facultad de medicina, que, dispuesta sobre un jarrón de rosas, constituía entonces la decoración más destacada de mi escritorio. La calavera llevaba en la frente la inscripción *Et in Arcadia ego*».

Sin embargo, Cipriani, aunque fiel a la tradición «insular» en la traducción de la frase latina, para su composición pictórica se inspira en otra fuente. De un gran eclecticismo, amplía el paisaje y añade ovejas, perros y fragmentos de edificios clásicos; eleva a siete el número de las figuras, de carácter, *grosso modo*, rafaelesco (cinco de ellas son mujeres), y reemplaza, en fin, el tosco muro y la calavera de Guercino por una complicada tumba clasicista en la cual figuran grabados en relieve la calavera y los huesos.

Al hacer todo esto, este artista más bien indiferente muestra hallarse familiarizado con las innovaciones del pintor cuyos cuadros señalan el giro decisivo en la historia del *Et in Arcadia ego*: el gran pintor francés Nicolás Poussin.

IV. Poussin llegó a Roma en 1624 o en 1625, uno o dos años después de que Guercino la abandonara. Algunos años más tarde (posiblemente hacia 1630) realizó la primera de sus dos pinturas relacionadas con el tema *Et in Arcadia ego*, que actualmente forma parte de la Colección Devonshire, en Chatsworth (fig. 91). En cuanto clasicista (si bien en un sentido muy particular) y probablemente lector habitual de la poesía de Virgilio, modificó la composición de Guercino añadiéndole la figura del dios fluvial Alfeo y transformando la fábrica en ruinas en un sarcófago clásico con la inscripción *Et in Arcadia ego*; además, puso de relieve el

trasfondo amoroso relacionado con el mundo arcádico, poniendo junto a los dos pastores de Guercino una pastora. Pero, aun con tales modificaciones, el cuadro de Poussin no oculta su derivación del de Guercino. Antes que nada, conserva su elemento de drama y de sorpresa: los pastores avanzan en grupo desde la izquierda y se deriven a la vista de la tumba. En segundo lugar, la calavera se halla también colocada sobre el sarcófago, precisamente encima de la palabra *Arcadia*, aun cuando es de proporciones más reducidas y de escaso relieve, hasta el punto de que no atrae la atención de los pastores, los cuales, en cambio, y es éste un significativo síntoma de las tendencias intelectualistas de Poussin, parecen hallarse más intensamente fascinados por la inscripción que sorprendidos por la calavera. En tercer lugar, la pintura todavía conlleva, aunque de forma menos palmaria que la de Guercino, un mensaje moral o advertencia. Originariamente, era la contrapartida de un *Midas que lava su rostro en el río Pactolo* (hoy en el Metropolitan Museum neoyorquino), y la figura de la divinidad fluvial de esta segunda tela, esencial desde el punto de vista iconográfico, explica la inclusión de una figura análoga, la del dios Alfeo, evidentemente menos necesaria, en el cuadro de la Muerte en Arcadia⁴⁰.

En conexión uno con otro, los dos cuadros contienen una doble lección: una advertencia, primero, contra el insensato anhelo de riquezas a expensas de los más substanciales valores de la vida, y otra contra el imprudente disfrute de placeres bien pronto destinados a extinguirse. La frase *Et in Arcadia ego* puede asimismo entenderse como pronunciada por la Muerte imaginada en cuanto persona, y cabe traducirla: «También en Arcadia, yo, la Muerte, reino», sin contradecir por ello nada de lo que en el cuadro se observa.

Sin embargo, cinco o seis años más tarde Poussin realizó una segunda y definitiva versión del tema «*Et in Arcadia ego*», el célebre cuadro del museo del Louvre (fig. 92). Y en esta pintura, que ya no es un *memento mori* en molde clásico, emparejado con un *cave avaritiam* fundido en idéntico molde, sino un cuadro suelto, podemos observar una ruptura total con la tradición moralizante de la Edad Media. El factor de drama y sorpresa ha desaparecido. En lugar de los dos o tres árcades aproximándose en grupo desde la izquierda, tenemos cuatro, simétricamente situados a

cada lado de un monumento sepulcral. En vez de detener su avance bajo el efecto de una aparición inesperada y aterradora, se encuentran absortos en tranquila conversación y contemplación pensativa. Uno de los pastores aparece arrodillado en tierra como si relevara la inscripción para sí. El segundo parece discutirla con una atractiva muchacha que reflexiona sobre ella en actitud serena y meditativa. El tercero parece inmerso en una profunda melancolía. La forma de la tumba se ha simplificado en un bloque rectangular liso, no ya visto en escorzo, sino colocado paralelamente al plano de la pintura, y la calavera ha desaparecido por completo.

Se nos presenta aquí, pues, un cambio fundamental en la interpretación. Los árcades no atienden tanto a un terrible aviso para el futuro, cuanto se hallan sumidos en la dulce meditación sobre un hermoso pasado. Parecen pensar menos en ellos mismos que en el ser humano sepultado dentro de la tumba: alguien que en otro tiempo gozó de los placeres que ahora gozan ellos mismos, y cuyo momento «les invita a recordar su propio fin» sólo en la medida en que evoca el recuerdo de quien fue lo que ellos son ahora. En resumen, el cuadro de Poussin del Louvre ya no representa un dramático encuentro con la Muerte, sino una contemplativa consideración de la idea de la mortalidad. Estamos presenciando la transición de un moralismo sutilmente velado a un declarado sentimentalismo elegíaco.

Este cambio general de contenido —procedente, en última instancia, de todas las transformaciones singulares de forma y motivos que anteriormente mencionamos, y que resulta de una excesiva trascendencia para poder justificarlo por la costumbre de Poussin de ofrecer, en la segunda versión de una pintura, una interpretación más moderada, y en cierta medida, más serena del tema tratado⁴¹— pueden explicarlo muy distintas razones. Concuerta, en primer lugar, con el espíritu ya más relajado y menos angustiado de una época que emergía triunfadora de las graves convulsiones de la Contrarreforma. Se amolda, evidentemente, a los principios de la teoría clasicista del arte, la cual rechazaba «les objets bizarres», y en especial, objetos tan macabros como pueda serlo una calavera⁴². Y lo facilitó, desde luego, si no es que lo provocó, la familiaridad de Poussin con la literatura arcádica, familiaridad que evidencia ya el cuadro de Chatsworth, donde la

substitución de la tosca fábrica de Guercino por un sarcófago clásico puede muy bien haber sido sugerida por la tumba de Dafnis en la Égloga V de Virgilio. Ahora bien, el carácter reverencial y melancólico de la pintura del Louvre, e incluso algunos detalles como la estructura simple, rectangular, de la tumba, parecen revelar un contacto reciente con la poesía de Sannazzaro. La descripción que hace Sannazzaro de la «tumba de Arcadia» (la cual, significativamente, no encierra ya los restos del reacio pastor Dafnis, sino los de una pastora, no menos reacia, denominada Filis) anuncia, en efecto, la situación que cristalizará en la ulterior composición de Poussin:

...farò fra questi rustici
la sepoltura tua famosa e celebre.
Et da' monti Thoscani et da' Ligustici
verran pastori ad venerar questo angulo
sol per cagion che alcuna volta fustici.
Et leggeran nel bel sasso quadrangulo
il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,
per cui tanto dolor nel petto strangulo:
«Quella che ad Meliseo si altera et rigida
si mostrò sempre, hor mansueta et humile
si sta sepolta in questa pietra frigida»⁴³.

(«Haré entre estos rústicos famosa y renombrada tu sepultura. Y de las colinas de Toscana y de Liguria acudirán los pastores para venerar este rincón del mundo, y sólo porque tú moraste aquí en otro tiempo. Y leerán en el bello monumento cuadrangular la inscripción que a todas horas mi corazón hiela, por la que tanto dolor en mi pecho ahogo: 'Aquella que a Meliseo tan altiva y rígida se mostró siempre, ahora yace sepultada, mansa y humilde, en esta fría piedra'.»)

Estos versos no sólo anticipan la forma simple, rectangular de la tumba en el cuadro de Poussin del Louvre, tumba que nos sorprende como ilustración directa del *bel sasso quadrangulo* de Sannazzaro, sino que se ajustan de manera asombrosa al tema insólito y ambiguo de la pintura, a aquella silenciosa meditación sobre el tácito mensaje de quien gozó de la vida antaño: «Yo también viví en Arcadia, donde ahora vivís vosotros; yo

también disfruté de los placeres que ahora disfrutáis vosotros; yo también me mostré altivo cuando debí mostrarme compasivo. Y ahora estoy muerto y yazgo en la sepultura.» Interpretando de esta manera, de acuerdo con Sannazzaro, el significado de *Et in Arcadia ego* tal como aparece en el cuadro del Louvre, he hecho lo que casi todos los intérpretes continentales: esto es, he distorsionado el significado original de la inscripción para adaptarla a la nueva configuración y al nuevo contenido de la pintura. Pues no cabe duda alguna de que dicha inscripción correctamente traducida, ya no se ajusta a lo que en el cuadro se contempla.

La frase, en su recta interpretación gramatical («También en Arcadia estoy yo»), resultaba válida y fácilmente comprensible en tanto que las palabras pudieran atribuirse a la calavera y apareciesen los pastores sorprendidos, en su caminar, por el espanto. Esto se da, ciertamente, en el cuadro de Guercino, donde la calavera es el rasgo más prominente de la composición y donde su impacto psicológico no queda disminuido por la presencia de un bello sarcófago o tumba. Pero también ocurre, aunque en un menor grado, en el primero de los dos cuadros de Poussin, donde la calavera, aunque de proporciones más reducidas, y ya en un segundo plano respecto al tema nuevo del sarcófago, resulta aún bien visible, y donde se mantiene la idea de la interrupción repentina.

Frente a la pintura del Louvre, sin embargo, el observador encuentra difícil aceptar la inscripción en su significado literal, gramaticalmente correcto. En ausencia de la calavera, el *ego* de la frase *Et in Arcadia ego* debe suponerse que se refiere a la tumba misma. Y aun cuando la «tumba que habla» no fuera un tema sin precedentes en la poesía funeraria de la época, el concepto era aún tan desusado que Miguel Ángel, al echar mano de él en tres de sus cincuenta epitafios para un bello muchacho, consideró necesario iluminar al lector con una nota en la que explica que, contrariamente al uso común, es la sepultura la que habla a quien lee estos versos⁴⁴. Desde luego, es mucho más natural atribuir las palabras no a la tumba, sino a la persona que en ella yace, y así ocurre con el noventa y nueve por ciento de las inscripciones funerarias, incluidas las de la tumba del Dafnis de Virgilio y la de Filis en Sannazzaro. Asimismo, el cuadro de Poussin del Louvre sugiere esta familiar in-

terpretación, la cual, por así decirlo, proyecta el mensaje de la frase latina del presente al pasado, con tanta más eficacia cuanto que la actitud de las figuras ya no expresa sorpresa ni espanto, sino, por el contrario, meditación tranquila y rememorativa.

Así pues, el propio Poussin, sin modificar término alguno de la inscripción, invita, casi fuerza, al contemplador a interpretar equivocadamente el significado, al referir el *ego* a una persona muerta en lugar de hacerlo a la tumba, relacionando el *et* con *ego* en vez de con *Arcadia*, y postulando como verbo sobreentendido un *vixi* o *fui* en vez de un *sum*. La evolución de su visión pictórica se ha impuesto al significado de la fórmula literaria, y bien puede decirse que aquéllos que, bajo la influencia del cuadro del Louvre, decidieron traducir la frase *Et in Arcadia ego* por «Yo también viví en Arcadia», en lugar de «También en Arcadia estoy yo», hicieron violencia a la gramática latina, pero hicieron a la vez justicia al nuevo significado de la composición de Poussin.

En efecto, puede demostrarse que esta *felix culpa* se cometió en el propio círculo de Poussin. Su amigo y primer biógrafo, Giovanni Pietro Bellori, había dado, en 1672, una interpretación perfectamente correcta y exacta de la inscripción al escribir: «*Et in Arcadia ego*, cioè, che il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo la felicità»⁴⁵. (*Et in Arcadia ego*, lo que significa que la sepultura se halla incluso [presente!] en Arcadia y que la muerte ocurre en medio de la felicidad.) Pero sólo unos años después (en 1685) el segundo biógrafo de Poussin, André Félibien, que fue también uno de sus amigos, daba el primer y decisivo paso por la senda del mal latín y de la positiva interpretación artística: «Par cette inscription —dice— on a voulu marquer que celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicités.»⁴⁶ («Esta inscripción subraya el hecho de que la persona enterrada en esta tumba ha vivido [pasado!] en Arcadia.») O sea, que el oculto de la sepultura substituye a la tumba misma y toda la frase resulta proyectada en el pasado: lo que era una amenaza se ha convertido así en un recuerdo. De aquí en adelante, el proceso avanza hacia su lógica conclusión. Félibien no se ha detenido a considerar el *et*: simplemente, no lo ha tenido en cuenta, y esta versión abroviada, curiosamente vuelta a traducir al latín, sobrevive en un cua-

dro de Richard Wilson pintado en Roma en 1755: «Ego fui in Arcadia». Unos treinta años después de Félibien (1719), el Abbé du Bos traducía el *et* por un adverbial «cependant»: «Je vivais cependant en Arcadie»⁴⁷, lo que significa: «Sin embargo, yo vivía en Arcadia». Al parecer, el toque final lo dio el gran Diderot, el cual, en 1758, ligó sólidamente el *et* al *ego* y lo tradujo con un *aussi*: «Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie»⁴⁸, o sea, «Yo también vivía en la deliciosa Arcadia». Su traducción debe considerarse así la fuente literaria de todas las variaciones tardías actualmente en uso, hasta Jacques Delille, Johann Georg Jacobi, Goethe, Schiller y Mrs. Felicia Hemans⁴⁹.

De esta forma, mientras el significado originario de *Et in Arcadia ego*, como hemos podido ver, sobrevivía precariamente en las Islas Británicas, fuera de Inglaterra se produjo una aceptación casi universal de la que puede llamarse interpretación elegíaca iniciada con el cuadro del Louvre de Poussin. Y en la misma patria de Poussin, en Francia, la tradición humanística había sufrido tal decadencia en el siglo XIX, que Gustave Flaubert, el gran contemporáneo de los primeros impresionistas, no comprendía ya la célebre frase. En su hermosa descripción del Bois de la Garenne —«parc très beau malgré ces beautés factices»—, menciona, junto con un Templo de Vesta, un Templo de la Amistad y un gran número de ruinas artificiales: «sur une pierre taillée en forme de tombe, *In Arcadia ego*, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention»⁵⁰, es decir, «en una piedra labrada en forma de tumba se lee *In Arcadia ego*, expresión sin sentido cuyo significado no he logrado descubrir».

Cabe fácilmente advertir que la nueva concepción de la Tumba en Arcadia, iniciada por la pintura del Louvre de Poussin, y sancionada por la errónea traducción de su inscripción, podía conducir a consideraciones de índole casi opuesta, deprimentes y melancólicas de un lado, confortantes y aliviadoras del otro; y, muy frecuentemente, a una fusión verdaderamente «romántica» de entrambas. En la pintura de Richard Wilson que acabamos de mencionar, los pastores y el monumento funerario (en este caso, una estela ligeramente mutilada) se reducen a un *staffage* que pone de relieve la silenciosa serenidad de la Campagna romana en el ocaso. En el *Winterreise* de Johann Georg Jacobi (1769) —en donde se encuentra la que parece ser la primera «Tumba

en Arcadia» de la literatura alemana— se lee: «Cada vez que en un bello paisaje encuentro una tumba con la inscripción *Auch ich war in Arkadien*, se la señalo a mis amigos: nos detenemos un instante, nos cogemos un instante de las manos y reanudamos el camino».⁵¹ Y en un grabado extrañamente atractivo de un romántico alemán, Carl Wilhelm Kolbe (fig. 94), que tenía la peculiaridad de construir fabulosas espesuras y bosques ampliando hierbas u hojas de col al tamaño de matorrales y árboles, la tumba y su inscripción (en este caso, correctamente, *Et in Arcadia ego*, aunque el título del grabado, «Auch ich war in Arkadien», recae en la interpretación errónea) tan sólo sirven para acentuar la tierna absorción mutua de los enamorados. Finalmente, en el uso que de la frase *Et in Arcadia ego* hace Goethe, la idea de la muerte ha desaparecido del todo⁵². La utiliza, en versión abreviada («Auch ich in Arkadien»), como lema de la célebre descripción de su feliz viaje por Italia, de manera que simplemente significa: «Yo, también, estuve en el país de la alegría y de la belleza».

Fragonard, por otra parte, retiene la idea de la muerte, si bien invierte la moraleja original. Representó dos cupidos, probablemente espíritus de amantes fallecidos, abrazados dentro de un sarcófago despedazado, en tanto que otros cupidos más pequeños revolotean alrededor y un amistoso geniecillo ilumina la escena con la luz de una antorcha nupcial (fig. 95). Aquí acaba el tema su ciclo evolutivo. Al aviso de Guercino «También en Arcadia reina la muerte», el dibujo de Fragonard responde: «Incluso en la muerte puede hallarse la Arcadia».

¹ C. R. Leslie y Tom Taylor, *Life and times of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1865, I, pág. 325.

² Véase E. Wind, «Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930-31, págs. 156 y ss., sobre todo págs. 222 y ss.

³ Leslie y Taylor, *loc. cit.*

⁴ En esta forma se encuentra la frase en el cuadro de Richard Wilson (Colección del conde de Strafford), recordado anteriormente, pág. 340.

⁵ Es el inicio de la famosa poesía de Friedrich Schiller *Resignación* (citada, por ejemplo, en Büchmann, *Geflügelte Worte*, 27.ª ed., págs. 441 y s., con muchos otros ejemplos extraídos de la literatura alemana), en la cual el héroe frustrado ha renunciado al Placer y a la Belleza en favor de la Esperanza y de la Verdad

y reclama inútilmente la recompensa. En los diccionarios ingleses de citas célebres, el pasaje se atribuye a menudo erróneamente a Goethe (por una confusión con el lema con que encabezó Goethe su *Italienische Reise*, para lo cual véase más adelante, p. 341), cf., por ejemplo, Burt Stevenson, *The Home Book of Quotations*, Nueva York, 1937, pág. 94; *A New Dictionary of Quotations*, a cargo de H. L. Mencken, Nueva York, 1942, pág. 53 (con la afirmación igualmente errónea de que «la frase empieza a figurar en pinturas en el siglo xvi»); Bartlett, *Familiar Quotations*, Boston, 1947, pág. 1043.

⁶ Jacques Delille, *Les Jardins*, 1782, citado, por ejemplo, en Büchmann, *loc. cit.*, y Stevenson, *loc. cit.*

⁷ *The Poetical Works of Mrs. Felicia Hemans*, Filadelfia, 1847, pág. 398. Véase más adelante, nota 49, p. 348.

⁸ A. O. Lovejoy y G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, 1, 1935.

⁹ Pausanias, *Periegesis*, VIII, 36, 8: «El monte Ménalo está especialmente consagrado a Pan, por lo cual dice la gente que allí podría escucharse al dios tocando la siringa.»

¹⁰ Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, ed. por R. Lamm, Cambridge, 1929, pág. 470.

¹¹ Polibio, *Historiae*, IV, 20. Entre otros autores que insisten sobre los aspectos negativos de la simplicidad primitiva, véase, por ejemplo, Juvenal, que caracteriza a un orador particularmente aburrido como un «joven árcade» (*Saturae*, VII, 160), y Filóstrato, *Vita Apollonii*, VIII, 7, que llama a los árcades «cerdos que comen bellotas». Incluso sus aptitudes para la música fueron menospreciadas por Fulgencio, *Expositio Virgilianae continentiae*, 748, 19 (ed. por R. Helm, Leipzig, 1898, pág. 90), quien con *Arcadiae aures* (la lectura *Arcadicis auribus* está mejor documentada, y es preferible, que la de *arcaeis auribus*) quiere decir «oidos no abiertos a la verdadera belleza». La tan debatida cuestión de si existió en Arcadia una auténtica poesía pastoril y bucólica anterior a los *Idilios* de Teócrito parece hoy resuelta en sentido negativo. Además de la bibliografía traída a colación en E. Panofsky, «Et in Arcadia ego»; «On the Conception of Transience in Poussin and Watteau», en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, a cargo de R. Klibansky y H. J. Paton, Oxford, 1936, págs. 223 y ss., véase ahora B. Snell, «Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft», *Antike und Abendland*, I, 1944, págs. 26 y ss. Un artículo de M. Petriconi, «Das neue Arkadien», *ibidem*, III, 1948, págs. 187 y ss., no aporta demasiada luz al problema tratado en este ensayo.

¹² Teócrito, *Idilios*, I, 123 y ss.

¹³ Ovidio, *Fasti*, II, 289 y ss.

¹⁴ Virgilio, *Églogas*, X, 4-6.

¹⁵ Teócrito, *Idilios*, II.

¹⁶ Teócrito, I.

¹⁷ Teócrito, *Idilios*, I, 151 y ss.; V, 147 y ss.

¹⁸ Virgilio, *Églogas*, X, 77: «Id a casa, ya habrás pasado lo suficiente. Ya

está aquí la estrella de la tarde; volved a casa, cabrillas mías.» Cf. también *Églogas*, VI, 84 y ss.:

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
cogere donec ovis stabulis numerumque referre
iussit et invito processit Vesper Olympo.

«Él [Sileno] canta, y los valles, haciéndose eco, llevan su canto a las estrellas, hasta que el Véspero obligó a contar y a recoger las ovejas en los apriscos, y él, contra el deseo del Olimpo, ha proseguido su curso.» *Invito Olimpo* («Olympus» se utiliza aquí con el significado «habitantes del Olimpo», como decimos «el Kremlin» para referirnos al gobierno ruso soviético) debe interpretarse como un ablativo absoluto: disgusta a los dioses que el incontenible progresar de la estrella de la tarde ponga fin al canto de Sileno.

¹⁹ Virgilio, *Églogas*, I, 83: «Y mayores descienden las sombras de los montes altos.»

²⁰ Virgilio, *Églogas*, V, 42 y ss.

²¹ Para un breve resumen de esta evolución, véase L. Levraut, *Le Genre pastoral*, Paris, 1914.

²² Boccaccio, *Ameto*, V (edición florentina de 1529, págs. 23 y ss.).

²³ Cf. E. Panofsky, «Renaissance and Renascences», *Kenyon Review*, VI, 1944, págs. 201 y ss.

²⁴ Para un análisis de la pintura de Signorelli, véase F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Leipzig y Berlin, 1927, págs. 22 y ss.

²⁵ Sobre la *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro, véase la iluminadora introducción de M. Scherillo a su edición de 1888. El poema de Sannazzaro, publicado por primera vez en Venecia en 1502, se inspira en fuentes italianas y clásicas (Petrarca y Boccaccio, por un lado; Virgilio, Polibio, Catulo, Longo, Nemesio, etc., por otro), resucitando así la concepción virgiliana de la Arcadia dentro de los límites de una moderna *Weltanschauung* más subjetiva. La obra de Sannazzaro es el primer poema pastoril moderno que transcurre efectivamente en Arcadia, y es un hecho significativo el que las pocas alusiones al escenario contemporáneo, la corte de Nápoles, se añadicen, o al menos se explicitaran, sólo en la segunda edición, fechada en 1504.

²⁶ A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919, I, pág. 184, citado por Saxl, *ibidem*.

²⁷ Tasso, *Aminta*, I, 2 (E. Grillo, ed., Londres y Toronto, 1924, págs. 90 y ss.).

²⁸ La pintura de Guercino se atribuye, por ejemplo, a Schidone en Büchmann, *loc. cit.*; Bartlett, *loc. cit.* (donde, además, la inscripción de la pintura de Poussin del Louvre se cita equivocadamente: *Et ego in Arcadia vixi*), y en la *New Cyclopaedia of Poetical Quotations* de Hoyt (que da el texto exacto, pero lo traduce: «Yo también estuve en Arcadia»). Para la correcta atribución de la pintura, véase H. Voss, «Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den rö-

mischen Galerien», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIV, 1911, págs. 119 y ss. (pág. 121).

²⁹ Sobre Giulio Rospigliosi, véase L. von Pastor, *The History of the Popes*, trad. inglesa de E. Graf, XXXI, Londres, 1940, págs. 319 y ss.; sobre sus obras poéticas, G. Cavenazzi, *Papa Clemente IX Poeta*, Módena, 1900. Nació en Pistoia en 1600, pero se educó en el colegio de los Jesuitas en Roma. Estudió posteriormente en la universidad de Pisa y enseñó aquí filosofía desde 1623 hasta 1625 (lo cual, naturalmente, no le impidió visitar Roma de vez en cuando). Poco después parece haberse establecido en Roma (en 1629 compuso poesías para una boda Barberini-Colonna) y obtuvo altos cargos en la Curia en 1632. Después de nueve años de nuncio en España (1644-1653), pasó a ser gobernador de Roma (1655), fue elevado a la púrpura cardenalicia en 1657, elegido Papa en 1667 y falleció en 1669. El que este culto y desinteresado príncipe de la Iglesia —que patrocinó la que podría denominarse primera «Exposición de Arte Antiguo», organizada por su hermano, en el último año de su pontificado (Pastor, pág. 331)— tenga algo que ver con el tema *Et in Arcadia* lo sugiere un pasaje de G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* (Roma, 1672, pág. 447 y s.). Después de haber descrito el *Ballo della vita humana* de Poussin, actualmente incorporado a la Colección Wallace de Londres, Bellori nos informa de que el tema de esta *morale poesia* fue «sugerido por el Papa Clemente IX, cuando sólo era un prelado», y sigue diciendo que el pintor hizo justicia a la *sublimità dell'Autore che aggiunse le due seguenti invenzioni*: «*La verità scoperta del Tempo*» (probablemente no la misma pintura que hoy se encuentra en el Louvre sino otra versión transmitida a través de los grabados registrados en A. Andresen, *Nicolaus Poussin; Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, Leipzig, 1863, números 407 y 408, este último dedicado a Clemente IX) y «*La Felicità soggetta a la Morte*», esto es, la composición *Et in Arcadia ego*. Eliminando un error tipográfico (la omisión de un *si* delante de *che aggiunse*), el *Autore* «exaltado» únicamente puede ser Giulio Rospigliosi (Poussin, en efecto, es aludido al comienzo del mismo pasaje como Niccolò). Según Bellori, fue Rospigliosi quien «añadió las dos siguientes invenciones», esto es, aparte del *Ballo della vita humana*, la *Verità scoperta del tempo* y el tema de la Arcadia.

La dificultad estriba en el hecho de que (como nosotros sabemos y Bellori, en cambio, probablemente ignoraba) este tema había sido ya tratado por Guercino entre los años 1621 y 1623, mientras realizaba su fresco de la Aurora en el Casino Ludovisi. La breve relación de Bellori puede haber simplificado una situación que podría reconstruirse hipotéticamente así: Bellori sabía por Poussin que Giulio Rospigliosi había encargado la versión del Louvre de *Et in Arcadia ego* y le había informado a Poussin que él, Rospigliosi, era el verdadero inventor del tema. Bellori lo interpretó en el sentido de que Rospigliosi había «inventado» el tema al encargar el cuadro del Louvre. Ahora bien, lo que en realidad había querido decir Rospigliosi era que él le había sugerido el tema a Guercino (sin duda habitual contemplador de la *Aurora* de Guido Reni) y que, subsiguientemente, le había pedido a Poussin que produjera una versión mejorada.

³⁰ Balzac, *Madame Firmiani*: «J'ai aussi aimé, et ego in Arcadia».

³¹ C. J. Weber, *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen*, s. f., XII, 20, pág. 253 y ss.: «Gräber und Urnen in englischen Gärten verbreiten die nämliche sanfte Wehmut wie ein Gottesacker oder ein 'Et ego in Arcadia', in einer Landschaft von Poussin». La misma lectura errónea, ahora bastante bien explicada, aparece en las primeras ediciones de la obra de Büchmann *Geflügelte Worte* (en la 16.ª edición, por ejemplo, pág. 582).

³² Dorothy Sayers, «The Bone of Contention», *Lord Peter Views the Body* (Harcourt Brace and Co., Nueva York), pág. 139. Esta afición por la gramática latina parece hallarse muy difundida entre los autores de novelas policíacas inglesas. En la novela de Nicholas Blake, *Thou Shell of Death*, XII (Continental Albatross Edition, 1937), pág. 219, un viejo aristócrata dice: «*Et ego, Superintendent, in Arcadia vixi - what?*»

³³ La referencia al ratón como símbolo del tiempo omnívoro se encuentra ya en Horapolo, *Hieroglyphica*, I, 50 (ahora fácilmente accesible en G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapolo*, Bollingen Series, XXIII, Nueva York 1950, pág. 80) y se mantiene a través de los siglos (cfr. la alegoría medieval de la vida humana conocida como «El árbol de Barlaam». De acuerdo con Condivi, *Vita di Michelangelo*, capítulo XIV, se dice que incluso Miguel Ángel planteó la inclusión de un ratón en la iconografía de la Capilla de los Médicis). Considerado a través del filtro de la «ironía romántica», el tema de la pintura de Guercino aparece de la siguiente manera: «Ein gar herrliches 'Memento mori' ist... ein hübscher gebleichter Menschenschädel auf der Toilette. So ein leerer Hirnkasten... müsste Wunder tun, wenn die Macht der Gewohnheit nicht noch stärker wäre... Man würde zuletzt das Dasein des Totenschädels ganz vergessen, wenn nicht schon zu Seiten eine Maus ihn wieder lebendig gemacht... hätte» (C. J. Weber, *loc. cit.*).

³⁴ Leslie y Taylor, *loc. cit.*, aludiendo al retrato de Reynolds de Mrs. Bouverie y Mrs. Crewe: «La idea procede de Guercino, en cuya obra los alegres personajes se topan con una calavera con una suerte de letrero que emerge de su boca con la inscripción *Et in Arcadia ego*. El 'letrero' hipotéticamente emergente de la boca de la calavera se explica de forma obvia como un equivoco sobre la cola del ratón. Sólo que, dado que no conozco el boceto de Reynolds (desgraciadamente, el «Roman Sketchbook», que un tiempo perteneciera a R. Gwatkin, cf. Leslie y Taylor, *op. cit.*, I, pág. 51, no pudo ser localizado), no puedo decir si fue Reynolds quien interpretó equivocadamente la escena o si fue Tom Taylor quien no entendió el boceto. En cualquier caso, incluso este error interpretativo demuestra que aún en una época relativamente reciente un observador inadvertido del cuadro de Guercino daba por sentado que las palabras *Et in Arcadia ego* emanaran de la calavera.

³⁵ En cuanto a la significación de las calaveras y de los esqueletos en relación con la concepción general de la vida y del destino, cf. R. Zahn, 81. *Berliner Winckelmanns-Programm*, 1923; T. Creizenach, «*Gaudeamus igitur*», *Verhandlungen der 28. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1872; C. H. Becker, «*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*», *Aufsätze zur Kultur*—

und Sprachgeschichte, vornehmlich des Islam, Ernst Kuhn zum 70. Geburtstag gewidmet, 1916, págs. 87 y ss. Parece ser que el significado originario de estos símbolos morbosos, utilizados en copas y decoraciones de mesa antes de que aparecieran en monumentos funerarios, fue puramente hedonista, es decir, una invitación a disfrutar de los placeres de la vida mientras ésta dure, y sólo posteriormente se convirtió en un sermón moral sobre la resignación y la penitencia. Esta evolución ocurrió tanto en el antiguo Egipto como en las civilizaciones precedentes de la Antigüedad clásica, ya occidentales, ya orientales. En ellas, la inversión de la idea primitiva se debe principalmente a los sectos de la patrística. De hecho, el motivo de la *Vita brevis* se caracteriza por una intrínseca ambivalencia, que incluye tanto el *Carpe diem* horaciano como el cristiano *surge, surge, vigila, semper esto paratus* (estribillo de un canto de 1267). Desde finales de la Edad Media las calaveras y los esqueletos «parlantes» se convirtieron en un símbolo tan usual del *memento mori* (en el sentido camaldulense de esta fórmula) que invadieron casi el ámbito entero de la vida cotidiana. Se hallan innumerables ejemplos no sólo en el arte sepulcral (generalmente con inscripciones como *Vixi ut vivis, morieris ut sum mortuus* o *Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis*), sino también en retratos, sobre relojes y medallas, y, principalmente, en anillos (muchos ejemplos se aducen en la edición londinense de Shakespeare de 1785 con relación al conocido diálogo entre Falstaff y Doll Tearsheet). Por otro lado, la amenaza de una «calavera parlante» podía también interpretarse como una esperanzadora perspectiva acerca del más allá, como es el caso de una breve estrofa de un poeta alemán del siglo XVII, D. C. von Lohenstein, en la cual el *Redender Totenkopff der Herrn Matthäus Machners* dice: *Ja! wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof ernähten ein! So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn*. Texto citado por W. Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, pág. 215).

³⁶ Véase el pasaje citado en nota 34.

³⁷ Véase Leslie y Taylor, *op. cit.*, pág. 260: «Hallo un boceto de la pintura de Guercino en el cuaderno de notas romano de Reynolds». Evidentemente, por este boceto, que probablemente iba acompañado de la acostumbrada anotación explicativa, tuvo noticia Tom Taylor del cuadro Corsini y de su autor, y tan sorprendente resultaba tal conocimiento que un biógrafo posterior de Reynolds, que nada sabía del cuadro de Guercino, se arriesgó a afirmar que Reynolds se había inspirado en Poussin (W. Armstrong, *Joshua Reynolds*, traducción al. de E. von Kraatz, s. f., pág. 89).

³⁸ Entre otras cosas, Cipriani realizó las ilustraciones de la famosa edición de Ariosto publicada por Baskerville Press en Birmingham en 1773.

³⁹ J. Rothenstein, *Augustus John*, Oxford, s. f., fig. 71. Los retratos de negras a que se alude en el texto están aquí ilustrados en las figuras 66, 67, 69. Según una carta de Sir John Rothenstein, los títulos dados en este libro a las obras de Augustus John fueron transmitidos oralmente por el propio artista.

⁴⁰ La relación entre la primera composición de *Et in Arcadia* de Poussin, esto es, la pintura propiedad del duque de Devonshire, y el *Midas* de Nueva York, la advirtió y analizó exhaustivamente A. Blunt, «Poussin's *Et in Arcadia ego*», *Art*

Bulletin, XX, 1938, págs. 96 y ss. Blunt data la versión del duque de Devonshire alrededor de 1630, fecha que hoy me siento inclinado a aceptar.

⁴¹ La importancia de este hábito ha sido a mi juicio un poco exagerada por J. Klein en «An Analysis of Poussin's 'Et in Arcadia ego'», *Art Bulletin*, XIX, 1937, págs. 314 y ss.

⁴² Véase, por ejemplo, H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, París, 1883, pág. 94.

⁴³ Sannazzaro, *Arcadia* (ed. Scherillo), pág. 306, versos 257-67. Otras tumbas se encuentran en el poema de Sannazzaro en pág. 70, versos 49 y ss., y pág. 145, versos 246 y ss. (traducción literal de Virgilio, *Églogas*, X, 31 y ss.)

⁴⁴ Véase la polémica entre W. Weisbach, «Et in Arcadia ego», *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, XVIII, 1937, págs. 287 y ss., y este autor, «Et in Arcadia ego' et le tombeau parlant», *ibidem*, serie 6, XIX, 1938, págs. 305 y s. Para los tres epitafios de Miguel Ángel en los que la misma tumba se dirige a su contemplador («La sepultura parla a chi leggi questi versi»), véase K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonaroti*, Berlín, 1897, núm. LXXVII, 34, 38, 40.

⁴⁵ G. P. Bellori, *loc. cit.*

⁴⁶ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, París, 1666-1685 (en la edición de 1705, IV, pág. 71); cfr. también la inscripción del grabado de Bernard Picart realizado conforme al cuadro de Poussin del Louvre, citada por Andersen, *op. cit.*, núm. 417.

⁴⁷ Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (publicadas por vez primera en 1719), I, sección VI; en la edición de Dresde de 1760, págs. 48 y ss.

⁴⁸ Diderot, «De la poésie dramatique», *Oeuvres complètes*, ed. J. Assézat, París, 1875-77, VII, pág. 353. La descripción de Diderot del cuadro es significativamente imprecisa: «Il y a un paysage de Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau (!); et à l'écart, un tombeau avec cette inscription «Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie». Le prestige de style dont il s'agit, tient quelquefois à un mot qui détourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort ou quelque autre idée grande et mélancolique jetée toute au travers des images de la gaieté» (cf. también otra alusión al cuadro de Poussin en Diderot, «Salon de 1767», *Oeuvres*, XI, pág. 161; posteriormente la posposición del *aussi* se convirtió en algo del todo natural en la literatura francesa igual que la errónea colocación del *Auch* en la alemana, como lo ilustra el *Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie* de Delille). La pintura descrita por Diderot parecía confirmar su célebre teoría de los contrastes dramáticos, por cuanto imaginaba que contenía pastores que danzaban al sonido de una flauta. Tal equivocación puede ser debida a la confusión con otras pinturas de Poussin — así, por ejemplo, con la *Bacanal* de la National Gallery de Londres, o con la *Fiesta de Pan* de la Colección Cook de Richmond, o bien a la impresión producida por alguna pintura posterior sobre el mismo tema. Angélica Kauffmann, por ejemplo, exhibió en 1766 una pintura descrita del siguiente modo: «un pastor y pastora de Arcadia que meditan sobre graves cuestiones junto a una sepultura, mientras otros danzan en lontananza» (cf.

Lady Victoria Manners y W. C. Williamson, *Angélica Kauffmann*, Londres, 1924, pág. 239; también Leslie y Taylor, *op. cit.*, I, pág. 260).

⁴⁹ Sobre Jacques Delille, Goethe y Schiller, véase anteriormente, notas 5, 6. En lo que se refiere a Felicia Hemans (cfr. nota 7), el lema que encabeza su poema parece confundir la pintura de Poussin del Louvre con una o más de sus versiones posteriores: «Una celebrada pintura de Poussin representa un grupo de jóvenes pastores y pastoras que de súbito se detienen en su vagabundear y experimentan distintos sentimientos a la vista de una tumba que lleva la inscripción 'Et in Arcadia ego'». En el poema mismo, Mrs. Hemans sigue a Sannazzaro y a Diderot al imaginar que el ocupante de la sepultura sea una muchachita:

Was some gentle kindred maid
in that grave with dirges laid?
Some fair creature, with the tone
of whose voice a joy is gone?

⁵⁰ Gustave Flaubert, «Par les champs et par les grèves», *Oeuvres complètes*, París, 1910, pág. 70; el pasaje me lo señaló amablemente Georg Swarzenski.

⁵¹ Véase Büchmann, *loc. cit.*

⁵² Cf. también Goethe, *Fausto*, III, 3:

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!

En la literatura alemana posterior esta interpretación puramente hedonística de la felicidad arcádica degeneraría en una concepción trivial: la de «pasarle bien». En la traducción alemana del *Orphée aux Enfers* de Offenbach, el protagonista canta, pues: «Als ich noch Prinz war von Arkadien», en lugar de «Quand j'étais prince de Béotie».

Sabor de Cortazar, Celina
 Para una relectura de los clásicos
 españoles, Pos As, Academia Arg. de Letras
 1987.-

- Durán, M., *La ambigüedad en el "Quijote"*, Xalapa, 1960.
- Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, Princeton, 1970.
- Hatzfeld, H., *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1949; 2a. ed., Madrid, 1966.
- Hazard, P., *Don Quichotte de Cervantes*, Paris, 1931.
- Madariaga, S. de, *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid, 1926.
- Maravall, J. A., *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, 1948.
- Maravall, J. A., *Utopía y contrautopía en el "Quijote"*, Santiago de Compostela, 1976.
- Márquez Villanueva, F., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973.
- Márquez Villanueva, F., *Personajes y temas del "Quijote"*, Madrid, 1975.
- Menéndez Pidal, R., "Un aspecto de la elaboración del *Quijote*", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1940.
- Molho, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, 1976.
- Moreno Báez, E., *Reflexiones sobre el "Quijote"*, Madrid, 1968.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del "Quijote"*, Madrid, 5a. ed., 1958.
- Predmore, R. L., *El mundo del "Quijote"*, Madrid, 1958.
- Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966.
- Riquer, M. de, *Aproximación al "Quijote"*, Barcelona, 1967.
- Rodríguez Marín, F., *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947.
- Rosenblat, A., *La lengua del "Quijote"*, Madrid, 1971.
- Togeby, K., *La composition du roman "Don Quijote"*, Copenhagen, 1957.
- Torrente Ballester, G., *El "Quijote" como juego*, Madrid, 1975.

HISTORIA Y POESÍA EN EL EPISODIO DE MARCELA Y GRISÓSTOMO

(*Quijote*, I, caps. 11-14)

Desde que Américo Castro vinculó a Cervantes con el pensamiento del Humanismo renacentista, y desarrolló las ideas apuntadas por Toffanin (*La fine del Umanesimo*, 1920) con respecto al problema de las categorías aristotélicas de Historia y Poesía en la obra cervantina, este aspecto primordial en la gigantesca fabulación del *Quijote* se ha vuelto de consideración ineludible en el análisis de la obra¹.

Que a Cervantes le preocupaba el asunto lo revela el constante manejo de lo universal poético y lo particular histórico en su práctica narrativa; y además, la casi traducción, en boca de Sansón Carrasco, del fragmento correspondiente de Aristóteles (capítulo IX de la *Poética*). Dice el Bachiller:

"...pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede oíntar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como

¹ Véase al respecto *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pp. 23-35 (Anejo V de la *Revista de Filología Española*).

fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna".

Es la distribución de la materia narrativa en ambos niveles (Historia y Poesía) lo que determina la estructura completa y medular del *Quijote*. Queda aún por dilucidar en qué medida Cervantes pretendió incorporar ambas categorías en una unidad superior, o si trató de transmutarlas, o si al menos corrió en mantillas separadas, cada una dentro de sus límites, contraponiéndolas en ese juego de oposiciones, de contrastes y de ambigüedades que constituye uno de los rasgos geniales del *Quijote*: su irreducibilidad a fórmulas. Más aún, cabe preguntarse si este "reto literario", como más de una vez se llamó a sí mismo en el *Véase del Farnoso*, pudo pensar que una obra de ficción podría desarrollarse en el plano científico. Más fácil es admitir que todo lo poético, hasta lo científico, o, como dice Riley, que aceptó "este mundo admirable y nada realista de la literatura como poéticamente verdadero".

En cualquier manera, en el *Quijote* se están bregando continuamente los elementos de ambas "verdades", y Cervantes permanece delirante ensayando diversos juegos de oposiciones, contraponiendo, yuxtaponiendo, alternando, etc. Este juego lo permite presentar por lo que Félix Marrión Bonati llama unos acertadamente "los segmentos de la imaginación", y pasar, por ejemplo, de una escena de risa

de cabreros a la utopía pastoril; o de una sobremesa en una venta, a la casi inverosímil aventura amorosa y heroica del Capitán cautivo y Zoraida. Es que la Poesía

puede pintar en la mitad del día
la noche, y en la noche más oscura
el alba bella que las perlas cría⁵.

Analicemos ahora el paso de una verdad histórica a una verdad poética en el episodio externo de Marcela y Grisóstomo (*Quijote*, I, caps. 11-14). Aquí Cervantes ensaya un movimiento progresivo que, a partir de lo histórico va llevando la acción hacia una idealización absoluta. Como Cervantes va del tajo, las bellotas y el queso "más duro que si fuera hecho de argamasa" (cap. 11) hasta el anhelo ascensional de Marcela (cap. 14) es lo que procuraremos mostrar en estas páginas.

Sobre el episodio de Marcela y Grisóstomo se ha escrito bastante⁶, mucho de ello enderezado a aclarar si hubo o no suicidio que pusiera fin a la "miserable vida" del pastor⁷. Nada hay que agregar a lo que algunos duros críticos y la *Concepción de Grisóstomo* misma (cap. 14, p. 136) manifiestan claramente: Grisóstomo se quita voluntariamente la vida. Si bien la concepción ético-religiosa cristiana condena severamente tal determinación, el relato ocurre en una atmósfe-

⁵ *Don Quijote*, cap. 3, p. 595. El *Quijote* se cita después por la ed. de Martín de Riquer, Barcelona, España, 1961.

⁶ Edward C. Riley, "Teoría de la novela", en *Shaw's Cervantes*, London, Tamesis Books, 1972, p. 317. Este estudio aporta numerosas evidencias para entender las ideas poéticas de Cervantes y su aplicación en la práctica. Véase también del mismo autor *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1965, especialmente el apartado "La historia y la ficción", pp. 261-84.

⁷ Véase el ensayo "Cervantes y los segmentos de la imaginación", *Exposición*, vol. II, n.º 1 (The University of Michigan, 1977), pp. 22-53. El autor reconoce que el *Quijote* se mueve entre Historia y Poesía, pero "en un universo completo que la obra nos ofrece no es el de la realidad histórica. Es el universo anacronístico de la literatura..." (p. 34). Lo que sí admite es una esfera básica de sentimiento común.

⁸ *Véase del Farnoso*, IV, vv. 193-95.

⁶ Véase especialmente Joaquín Casadocho, *Sentido y forma del "Quijote"*, Madrid, Espasa, ed. 1964, pp. 80-93; y Juan Bautista Acosta-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, pp. 217-20.

⁷ Lo trata, entre otros, Américo Castro, "Los prólogos al *Quijote*", *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), p. 337; recogido en *Ensayos cervantinos*, Madrid, Taurus, 2a. ed., 1960, p. 265; J. B. Avallé-Arce, "Grisóstomo y Marcela (la verdad problemática)", en *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edipaz, 1961, pp. 97-119; Herman Iventsch, "Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 89, n.º 1 (1974), pp. 64-76.

ra pagana en la que el suicidio tiene cabida. Que Grisóstomo elija deliberadamente la condenación eterna es evidente desde el comienzo de la *Canción*, inmersa toda ella en un hábito infernal:

haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente.

(vv. 4-5)

A los espantables gritos animales se unirá

..... el llanto
de toda la infernal negra cuadrilla.

(vv. 26-27)

para cantar su dolor y su despecho; y luego invoca a los míticos condenados "del hondo abismo": Tántalo, Sísifo, Ticio, Egión, las Danaides, sin olvidar al "portero infernal de los tres rostros" (vv. 113-28)⁸. Por otra parte, el suicidio se da frecuentemente en la pastoral, incluso en la española⁹. Los testimonios en contra, que el autor disemina con antonomasia al desarrollo del entierro, valen solo como una muestra de los distintos puntos de vista desde los que puede enfocarse una misma realidad, o de esa ambigüedad tan artísticamente lograda por Cervantes¹⁰.

Más importante parece ser en este episodio el planteo del gran tema cervantino de que venimos hablando —las relacio-

⁸ Estos mismos condenados se mencionan en el discurso sobre el amor que el pastor Lenio pronuncia en el libro IV de *La Galatea*; cfr. ed. Avallé-Arce, *Clásicos Castellanos*, II, pp. 50-51.

⁹ Cfr. Iwantsch, art. cit. esp. el "Addendum: Bacoile Suicidas", pp. 73-74.

¹⁰ Avallé-Arce dice que el episodio es, en su totalidad, "una majestuosa orquestación del alocuente tema cervantino de la realidad ambivalente: Edad de Oro-Edad de Hierro; 'autonomía' poética—'agora' histórico; pastor mítico—pastor real (cabreros); pastor fingido (Grisóstomo y amigos)—pastor real; caballero mítico (don Quijote)—caballero real (Vivaldo); caballero mítico—pastor real; caballero

nes de Historia y Poesía— aquí presente fundamentalmente en la antinomia cabreros/pastores incluidos en sus respectivos entornos. Cervantes, en busca de una contraposición fuerte y significativa, engarza el episodio altamente poético de Marcela y Grisóstomo en el mundo circunstancial de los cabreros, recurriendo a puentes de enlace que llevan gradualmente al lector desde la rusticidad del hato hasta el discurso de Marcela, mediante un *crescendo* matizado de avances, retrocesos y suspensos; pero a partir de la *Canción desesperada* (cap. 14) una decidida línea ascensional conduce, ya sin vacilaciones, hasta la culminación en que la pastora —encarnación de un platonismo cristianizado, tan intenso, que la desgaja de la vida y del amor humano— afirma no solo su libre albedrío, sino su origen divino y su anhelo de reintegrarse a la patria celestial. Si Grisóstomo entrega voluntariamente su alma al infierno, Marcela contempla el cielo, "pasos con que camina el alma a su morada primera"¹¹. El decidido contraste en la elección de destino (infierno-cielo) es, en última instancia, la trascendental antinomia que incluye a todas las otras¹².

real—pastor fingido (amigos de Grisóstomo); obligación de amar—libre albedrío; religión (abades)—mito (Grisóstomo); Aradia mítica—Aradia facticia; poesía rústica—poesía artística; lengua rústica (cabreros)—lenguaje correcto (don Quijote); suicidio—muerte natural, y otras muchas parejas antinómicas que coexisten ahora en íntima trabazón en la circunstancia artística, y con lo que queda superado el problema que plantea *La Galatea*" (cfr. *La novela pastoril española*, ed. cit., pp. 220-22). Las mismas razones y palabras en *Desdén de cervantinos*, ed. cit., pp. 114-15.

¹¹ No otra cosa dice la oda a Fray Luis de León "Quando contempló el cielo".

¹² Se ha señalado que la relación Grisóstomo-Marcela es similar a la de Celasio-Galerio en *La Galatea*, aunque esta no acusa la trascendencia de la primera. En el "caso" Celasio-Galerio es mucho más evidente la influencia del "caso" Camila Albanio de la *Egloga II* de Garcilaso, pues Galerio, igual que Albanio, intentó suicidarse sin lograrlo. Compárense también las palabras de Camila, con las cuales justifica su rechazo del amor de Albanio (el "compañero que yo amaba, mas no como él pensaba. Dios ya quiere/ que antes Camila muera, que

Partimos de un hecho evidente: los capítulos 11 a 14 forman una unidad narrativa concebida como tal. Dejemos de lado la ubicación que pudo tener en la primera redacción de la obra¹³, pues no interesa para nuestro análisis, y hagamos hincapié en la cohesión estructural de estos capítulos, subrayada por un hecho compositivo: el episodio se abre con el discurso de don Quijote sobre la Edad de oro, y se cierra con el discurso de Marcela en lo alto de la Peña. Son dos piezas retóricas dirigidas a públicos distintos y recitadas con fines también distintos; pero ambas pertenecen al mundo altamente poético de la pastoral y, por su posición, enmarcan y delimitan la materia narrativa¹⁴.

padezca/ culpa por de merceda ser criada/ de la otra sagrada de Diana" (vv. 748-52), con lo que se dice de Celina, "esculpa mortal del amor y de todas las enamoradoas, por muchas razones que a ello la movían, y una de ellas era haberse donde se usaba dedicado a servir el ejercicio de la santa Diana. . ." (ed. cit., II, 80). El tópico de la consagración de las pastores a Diana proviene de la pastoral renacentista; Cervantes, más atento que Garcilaso, se cuida de no mentar a Dios con las deidades del Olimpo. En Marcela el tipo ha evolucionado; desahogado ya del esquema mítico. Algunas circunstancias, originales de Cervantes, que se dan en el caso Celina-Gelina, se repiten en el Quijote: cumpliere la imputación de Maura (hermana de Gelacio) a Celina, que aparece en lo alto de una Peña (II, p. 251), con la de Ambrosio a Marcela en situación idéntica; y la composición en redondillas de Gelacio (II, p. 256) con la Canción de Grisóstomo, pese a las grandes diferencias de tono.

¹³ Véase sobre esto, Geoffrey Stagg, "Revision in Don Quixote, Part I", en *Hispanic Studies in Honour of I. González Lobera*, Oxford, 1959, esp. pp. 351-55. El episodio que se estudia fue cambiado de lugar, seguramente por motivos estructurales, al preparar Cervantes los originales para la edición; la naturaleza de rocas y sierras en que sucede pareciera pertenecer al escenario de Sierra Morena, no al Campo de Montiel por donde trabaja la pareja protagonista. Para Martínez Bonati (art. cit., nota 3), Cervantes ubica las distintas "regiones de la imaginación" en paisajes diferentes; es una manera de subrayar sus límites. Véase también el artículo de Roberto Flores, "Cervantes at Work: The Writing of Don Quixote, Part I", en *Journal of Hispanic Philology*, vol. III, n.º 2 (1979), p. 145.

¹⁴ Sobre los aspectos retóricos de estos dos discursos, véase Ma-

En el cap. 11, en el ambiente rústico de los cabreros, con las bellotas en la mano, don Quijote, incapaz de distinguir cabreros (Historia) de pastores (Poesía), pronuncia el discurso de la Edad de oro. La pieza se presenta como un exabrupto, como un elemento artístico circunscripto en sí mismo, sin conexiones con su entorno, como una "larga arenga que se pudiera muy bien excusar", como un "inútil razonamiento". Cervantes contrapone así, violentamente, ambas verdades: la choza y sus zafios moradores (verdad histórica) y el mundo utópico del siglo dorado (verdad poética) con el que él, caballero proveniente de una región también utópica y poética, se siente consustanciado. ¿No es, acaso, su heroica misión restaurar "en esta nuestra edad de hierro" aquella infancia de la humanidad, en la que no se conocían las palabras tuyo y mío, que han dividido a los hombres y sembrado entre ellos la injusticia y el odio? Por esto don Quijote, que comienza pagando tributo al antiguo tópico literario, termina con el elogio de la caballería¹⁵.

Las dos verdades chocan, se contraponen, se excluyen. Sólo don Quijote, habitante de ambos mundos, es su nexo. El discurso apunta a la utopía que adviene para enseñorearse del escenario del relato, y la acción comienza a deslizarse hacia el universo poético de la ficción pastoril. El discurso es el punto de partida en la creación de una atmósfera de fascinación, pues los cabreros "embobados y suspensos le

ry Mackey "Rhetoric and Characterization in Don Quixote", *Hispanic Review*, 42, n.º 1 (1974), 51-66. Sobre el estilo pastoril, Helmut Hatzfeld, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1966 (2a. ed. española), pp. 249 ss (Anejo LXXXIII de la *Revista de Filología Española*).

¹⁵ La pieza se divide en tres partes, de las que solo la primera se refiere a "aquella santa edad". La segunda actualiza el tópico "O tempora, o mores!" al comparar la Edad de oro con "estos nuestros detestables siglos"; y la tercera, como hemos dicho, es una justificación del ejercicio de la caballería. Sobre el tema de la Edad de oro y su evolución en Cervantes, véase José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el "Quijote"*, Santiago de Compostela, Ed. Pico Sacro, 1976, cap. VI, "La utopía del buen discurso", pp. 169-235.

estuvieron escuchando". Este embobamiento procede, no de lo que se dice, pues no lo entienden, sino del halago sensorial que deriva de los efectos fónicos y melódicos producidos por la repetición de sonidos y de ritmos, por aliteraciones y similitudencias. El canto que encanta. Cervantes creará, a partir de aquí, los puentes por los que la Historia desembocará en la Poesía.

Muy pronto aparece el primer puente de enlace: es Antonio, "zagal muy entendido y muy enamorado y que, sobre todo, sabe leer y escribir, y es músico de un rabel. . ."¹⁶. Antonio es, pues, un personaje intermedio entre cabrero y pastor (pastor literario, se entiende), pues participa de cierta naturaleza ajena a su condición rústica: es instruido, enamorado y músico. Cervantes subraya la condición semipoética de Antonio valiéndose de la presentación retardada, propia de la pastoral:

"... cuando llegó a sus oídos el son del rabel, y de allí a poco llegó el que le tañía, que era un mozo de hasta veinte y dos años, de muy buena gracia" (p. 115).

Antonio canta un romance compuesto para él por su tío, el beneficiado (Antonio no es poeta), que plantea el "caso de amor" del mozo, y que permite la introducción del verso, característica formal del relato pastoril. Este romance remeda, a nivel aldeano, los cantos de amor de la pastoral literaria, y disimula, bajo formas vulgares, ciertos elementos cultos: es, ante todo, una presentación —bien que rústica— de la concepción del amor cortés, con la enumeración de los "servicios" de amor; se da el manejo irreverente de la expresión evangélica "muchos son los llamados pero pocos los escogidos" (vv. 19 y 20); y la alegoría de la esperanza, tomada indudablemente de Garcilaso:

tal vez la esperanza muestra

¹⁶ Ed. cit., p. 115.

la orilla de su vestido.
(vv. 15-16)¹⁷

Añadamos a esto el recuerdo de los ataques de Elicia y Areúsa contra la gracia y gentileza de Melibea (*Celestina*, acto IX), que se trasuntan en los vv. 45-52 puestos en boca de Teresa del Berrocal¹⁸.

En el capítulo 12 comienza el relato de los amores de Marcela y Grisóstomo. Todo el episodio pareciera estar construido a partir de la *Canción desesperada* o *Canción de Grisóstomo*, quizás escrita con anterioridad, la cual mantiene su independencia dentro del contexto novelesco que la enmarca.

El relato de estos desdichados amores se desarrolla en dos tiempos, separados por un interludio. En el primer tiempo hay un narrador extradiegético —el cabrero Pedro— que desde el presente, apelando a la retrospectiva narrativa, presenta a los protagonistas y sus circunstancias. Esta presentación muestra coincidencias y diferencias entre ambos: los dos son ricos; él, estudiante, astrólogo, poeta; ella, dechado de virtudes y hermosura. En cuanto al porqué del hábito pastoril: él, por amores de Marcela; ella (lo sabremos más tarde de sus propios labios) para alcanzar la perfección espiritual. Cervantes coincide con el viejo concepto idealista de que la virtud, la sencillez y la pureza de alma se dan en el estado pastoril y en el contacto con la naturaleza¹⁹.

Pedro alude a estas situaciones poéticas desde la rusticidad de su condición histórica. Para subrayar este último aspecto, Cervantes se vale de las prevaricaciones idiomáticas y los vulgarismos del cabrero: *cris* 'eclipse', *estil* 'estéril', *desoluto*

¹⁷ Compárese con los vv. 90-91 de la *Canción IV* de Garcilaso: "Muéstrame la esperanza/de lejos su vestido y su meneo".

¹⁸ Cervantes sigue de cerca la invectiva de Elicia y glosa la expresión de la ramera: "Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda".

¹⁹ Véase al respecto, y como un ejemplo insigne generalmente olvidado por los críticos, los primeros párrafos del nombre "Pastor" en *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León.

'absoluto', *denantes* 'antes', *sarna* 'Sarra', etc., que provocan la impaciencia y las correcciones reiteradas de don Quijote. Pero a partir de la descripción de Marcela, el discurso de Pedro se limpia de estas escorias, como si la evocación de la virtud y hermosura de la moza contribuyesen a perfeccionar su espíritu y su expresión; tanto, que la próxima interrupción de don Quijote no es ya correctiva, sino de elogio de la manera de contar: "...proseguid adelante, que el cuento es muy bueno y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia" (p. 123). Lentamente, al contacto de la verdad poética representada por los amores pastoriles, el relato de Pedro va poblándose de conceptos cada vez más sutiles y de formas cada vez más pulidas. Estas formas pulidas desembocan en formas retóricas: parejas nominales en oraciones paralelas antinómicas:

"... porque su *afabilidad* y *hermosura* atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su *desdén* y *desengaño* los conduce a términos de desesperarse..." (p. 124);

sintagmas paralelos acumulados:

"*Aquí* sospira un pastor, *allí* se queja otro; *acullá* se oyen amorosas canciones, *acá* desesperadas endechas. *Cuál* hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y *allí*, sin plegar los llorones ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana, y *cuál* hay que sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadada siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo" (id.);

diseminaciones y recolecciones:

"y de este y de *aquel* y de *aquéllos* y de *estos*, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela..." (id.).

Agréguese la evocación del escenario pastoril: las altas hayas en cuya corteza está escrito el nombre de Marcela, y sobre él una corona "como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana" (id.); y los lamentos de los enamorados sin fortuna poblando de día y de noche sierras y valles: pastores que suspiran, gimen, cantan amorosas canciones o desesperadas endechas. Tanto se ha adentrado Pedro en la verdad poética, que puede afirmar: "Por ser todo lo que he contado tan averiguada verdad..."; Puede haber para don Quijote algo más placentero que esta profesión de fe poética? Por esto exclama: "...agradézcóos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento". Pedro, el rústico cabrero, ha arribado al mundo utópico de la pastoral, conquistado por la hermosura del mito.

Sigue luego el interludio (cap. 13) que mantiene el suspense: don Quijote, en camino al lugar del entierro de Grisóstomo, se encuentra con otros habitantes del mundo de la Historia, entre ellos el Caballero Vivaldo, con el que mantiene un diálogo en el que don Quijote plantea temas que gozan de su predilección: a) la oposición caballero andante-caballero cortesano (véase también II, cap. 6); b) la comparación caballería-monacato (id. II, 8); c) el elogio de Dulcinea²⁰. Pocas veces don Quijote ha dado muestras más evidentes de su locura que en esta sorprendente conversación en que baraja sin darse tregua lo histórico y lo poético, y en que los caballeros de la ficción cobran en su mente una densa y viviente corporeidad:

"... y casi que en nuestros días *vimos* y *comunicamos* y *oímos* al invencible y valeroso caballero don Belianís de Grecia..."²¹.

Y qué decir de la descripción de la dama de sus pensamientos.

²⁰ Para el motivo de la alabanza de Dulcinea, ver H. Hatzfeld, op. cit., pp. 13-15.

²¹ p. 128. El subrayado es nuestro, igual que en los casos anteriores.

en la que, no sin ironía, el narrador acumula, en boca del enamorado caballero, toda la imaginaria petrarquista. Don Quijote inventa poéticamente a su dama con plena conciencia artística, afirmando así ese voluntarismo que lo lleva a crear su vida y la de Dulcinea como perfectas obras de arte²²:

"... pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve..." (p. 131-32).

Si la locura de don Quijote consiste fundamentalmente en confundir y mezclar Historia y Poesía, poniéndolas en el mismo plano de credibilidad, en este diálogo con Vivaldo esta característica aparece exacerbada. Más aún: en el *crescendo* en que se enlazan sucesivamente los tres temas expuestos por el loco caballero, el delirio poético se hace excluyente en el último. Es una manera de acercamiento al momento más poético y artificioso del relato, que pronto sobrevendrá: el segundo tiempo, en el que impera una atmósfera de alto lirismo y de total evasión.

En el segundo tiempo aparecerán los protagonistas tantas veces mencionados. El relato está en pretérito, ahora a cargo del narrador omnisciente (Cide Hamete Benengeli), lo que permite la narración panorámica, con el acelerado y dinámico final del episodio. Pero en esta narración panorámica se introduce en cierto momento la narración representada, cuando Ambrosio, amigo de Grisóstomo, se dirige a los especta-

dores usando el presente: "Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando. . ." (p. 134). Comienza así el elogio del muerto, que corresponde al carácter elegíaco del episodio. Ahora la discordancia entre el tiempo de la aventura y el de la lectura ha sido abolida: actantes, espectadores y lectores se ubican en el mismo presente poético, intensificado, idealizado por la concentración del tiempo: el triple registro temporal (aventura, escritura, lectura) se ha reducido a uno solo. Así, se ha ido tensando la acción novelesca y llegamos a su momento culminante, que se da en el capítulo 14, íntegramente ubicado en el mundo de lo poético, mundo que incluye ahora a don Quijote y Sancho, al Caballero Vivaldo y sus acompañantes, a los cabreros y pastores de los contornos, que "coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa" han sido arrancados de su condición histórica mediante la alusión al doble símbolo de la muerte y el despecho amoroso. Este mundo poético se asienta sobre dos pilares: la *Canción de Grisóstomo* y el discurso de Marcela. El lenguaje es también altamente poético y convencional; en la *Canción* hasta la rima interna en los versos 15/16 de cada estrofa contribuye a su falta de espontaneidad, de auténtica vivencia.

El discurso de Marcela busca en lo retórico su gravedad y armonía: interrogaciones retóricas, sintagmas paralelos que remansan el dinamismo discursivo, oraciones contrapuestas en períodos rítmicos periódicos, diseminaciones y recolecciones; en la segunda parte, especialmente, el *cursus tardus* procura la sensación de majestuosa serenidad que corresponde a la trascendencia del tema con que se corona la exposición. Marcela no espera (igual que don Quijote en el discurso de apertura) respuesta alguna, pues sus palabras no han sido un medio de comunicación con sus oyentes, sino una explanación de ardiente platonismo. El carácter intelectual de la pieza no elude, como hemos apuntado, los elementos ornamentales; pero lo que predomina es el encadenamiento lógico de la argumentación y el sesgo platonizante del razonamiento.

El discurso de Marcela, que da sentido al "caso de amor", marca el clímax del episodio pastoril. Las exequias de Gri-

²² Merece leerse el ensayo de J. B. Avalle-Arcé, "Don Quijote o la vida como obra de arte", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 36, n° 342 (1970), pp. 247-80. Reproducido parcialmente y con modificaciones en *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976, pp. 144-72.

sólo como, despachadas rápidamente, el epíteto compuesto por Ambrosio y la despedida de los asistentes, afojan la tensión poética y constituyen el anticlímax con que se cierra el relato. Se desciende así a la "verdadera historia", que continuará en el capítulo 15 con las desdichas de Rocinante desolado por las hacas galicianas. Cervantes, con su habitual ironía, presentará a nivel verbal el mismo "caso de amor".

La técnica composicional seguida por Cervantes en el episodio de Idarco y Grisóstomo es tan clara y depurada que podemos esquematizar el relato en un modo híbrido que se dirige hacia un mundo poético, con una zona intermedia de transición. El siguiente resumen objetivo lo que acabamos de explicar.

HISTORIA		POESÍA	
cap. 11. - Céntrate en el momento crítico, cuando se desata el toro.		Episodio de la vida de oro. Céntrate en la gran emoción y grande que perdura el recuerdo de la gran pasión.	
Capítulo anterior (cap. 10) - Céntrate en la gran emoción.	una reflexión de pasado, desarrollo de la gran emoción.		
cap. 12. - Céntrate en la gran emoción.	desarrollo de la gran emoción.	el momento crítico de la gran emoción.	el momento crítico de la gran emoción.
cap. 13. - Céntrate en la gran emoción.	desarrollo de la gran emoción.	el momento crítico de la gran emoción.	el momento crítico de la gran emoción.
cap. 14. - Céntrate en la gran emoción.	desarrollo de la gran emoción.	el momento crítico de la gran emoción.	el momento crítico de la gran emoción.

Conclusiones

De todos los episodios externos del *Quijote* el de Marcela y Grisóstomo es, quizás, el que revela una mayor meditación sobre las formas de relacionar las distintas regiones de la imaginación. El paso de la realidad histórica a la realidad poética avanza, desde la chora de los cabreros hasta la utopía de la pastoral, a través de distintos puentes de enlace. Estos puentes son: a) la figura de Antonio y su canto, que trasladan al plano rústico un "caso de amor"; b) el relato de Pedro, en el que la lengua y el estilo ascienden desde la prevaricación idiomática hasta la expresión retórica; c) el diálogo de don Quijote con el Caballero Vivaldo, en el que Historia y Poesía aparecen indiferenciadas en el discurso torrencial del ingenioso hidalgo.

Según el cuadro precedente, la relación entre ambos mundos se resuelve con el predominio del universo poético sobre el histórico, al cual involucra y absorbe.

"Por lo cual la Poesía es más filosófica y elevada que la Historia".

(Aristóteles, *Poética*, cap. IX)²³

²³ Nos parece oportuno citar unas sabias palabras de E. C. Riley en el art. cit., p. 319: "En sentido literario [el *Quijote*] relaciona la ficción poética idealizada, ordenada providencialmente, con la ficción novelística orientada histórica y empíricamente. Dicho en términos críticos, el libro pone al descubierto la diferencia entre los dos aspectos de la verosimilitud: lo que debe ser y lo que puede ser, lo ideal y lo posible — diferencia de la que se había hecho poco caso hasta entonces —. Pero Cervantes hizo algo más que meramente separarlos; eso lo habían hecho muy a menudo otros autores. El logro que alcanzó en el *Quijote* fue el de iluminar la misteriosa interdependencia de los dos".

Actas II CIAC - 1989 - Barcelona
Ed. Anthropos.

PARODIA, CREACIÓN CERVANTINA
Y TRANSGRESIÓN IDEOLÓGICA:
EL EPISODIO DE BASILIO EN EL QUIJOTE

Augustin Redondo

Los capítulos 19-21 de la Segunda Parte del *Quijote*, los que corresponden a la aventura de las bodas de Camacho, son muy conocidos, y sobre ellos han escrito varios críticos.¹ No obstante, si bien se valora generalmente la burla de Basilio, que permite el triunfo del amor —*Amor vincit omnia*—,² no se insiste sobre la complejidad del episodio correspondiente en que la creación cervantina se apoya en la parodia —entendemos por parodia la imitación burlesca, inversora de perspectivas— de diversas tradiciones (entre ellas la del tema pastoril) y en el contexto histórico, lo que permite una significativa transgresión ideológica. Son pues estos aspectos los que deseamos examinar en este trabajo, porque nos parecen ilustrativos del proceso de elaboración puesto en obra en el segundo *Quijote*.

* * *

A primera vista, y mientras no llega el desenlace ocasionado por la actuación de Basilio, el lector tiene la impresión de asistir —en la línea de la *Galatea*— a la aparición del motivo pastoril (que aflora varias veces en la obra, tanto en la Primera como en la Segunda Parte), vinculado a un característico proceso de melancolía amorosa, con las funestas consecuencias provocadas por ésta.

Recuérdese, en efecto, que, después del episodio del Caballero del Verde Gabán y antes del de la cueva de Montesinos, don Quijote y Sancho van a asistir a las bodas campesinas de Camacho, un rico labrador, con la hermosa Quiteria. A pesar de los amoríos de la moza con Basilio, un apuesto zagal, el padre de la doncella ha decidido casarla con aquél, quien tiene más hacienda que éste.

1. Entre diversos estudios, véanse en particular: John Sinnigen, «Themes and structures in the Bodas de Camacho's», *Modern Languages Notes*, 84 (1969), 157-170; Joaquín Casaldueño, «Sentido y forma del «Quijote»», Madrid: Ínsula, 1970, pp. 267-277; Stanislav Zimic, «El engaño a los ojos en las Bodas de Camacho», *Hispania*, 55 (1972), 881-886; Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974², pp. 257 ss.; etc.

2. Sobre este tema, véase uno de los últimos trabajos de conjunto: Michel Moner, *Cervantès: deux thèmes majeurs (l'amour - les armes et les lettres)*, Toulouse (France, I Ibérie-Recherche), 1985.

Como lo ha indicado algún crítico, el núcleo del episodio hay que buscarlo en *La Galatea*,³ pero, además, aquí se está perfilando un trágico suceso. Al enterarse del casamiento determinado entre su amada y su rival, Basilio ha sido presa de la enfermedad de amor o, como decían los médicos del Siglo de Oro, de la melancolía erótica,⁴ con manifestaciones reveladoras del nuevo estado de ánimo: tristeza, apartamiento de la sociedad, ensimismamiento, pérdida del apetito y del sueño, mirada vacía y fija, silencio o habla sin razón concertada (I, 180-181).⁵ Pronto da «claras señales de que se le ha vuelto el juicio» (19, 180). Basilio se está transformando en un nuevo Cardeño por razones parecidas (I, 27-28), y todo demuestra que esta transformación no puede sino desembocar en el suicidio, como en el caso de Grisóstomo (I, 13-14).

Por ello, desde el principio, se anuncia el final desdichado del zagal. El estudiante le dice a don Quijote: «el dar el sí mañana la hermosa Quiteria ha de ser la sentencia de su muerte» (19, 181), y el narrador añade poco después, refiriéndose al lugar del casamiento, que en él se habían de «solenizar las bodas del rico Camacho y las exequias de Basilio» (*ibidem*, 185). Posteriormente, cuando el matrimonio está a punto de realizarse, aparece el desgraciado Basilio y se le describe del modo siguiente: «Venía coronado con una corona de funesto ciprés» (21, 197), y el mozo acaba los reproches que le hace a la novia con estas proféticas palabras: «¡Muera, muera el pobre Basilio!» (*ibidem*, 198). No es pues extraño que se le vea precipitarse sobre la espada que llevaba escondida en el bastón que empuñaba para darse la muerte y que caiga al suelo ensangrentado y malherido (*ibidem*, 198). Se está asistiendo a un caso desastrado de amor, o, mejor dicho, de melancolía amorosa, que estriba en ese «mal suceso» que temían los que asistían a la escena (21, 197).

Parece que se trata, según lo sugerido de antemano por el bachiller (19, 179), de una renovación de la trágica fábula de Piramo y Tisbe que ha inspirado a tantos poetas de los siglos XVI y XVII, aunque aquí no muera la mujer amada, o sea, Quiteria.⁶ La sorpresa del lector ordinario es pues enorme al darse cuenta de que todo esto no ha sido más que una burla muy espectacular —la teatralidad del episodio es evidente—, ideada por el ingenioso Basilio para alcanzar la mano de la novia. En efecto, al fingir que está al artículo de la muerte y al rechazar la confesión, mientras no se cumpla lo que pide, el presunto moribundo ejerce un chantaje que no puede sino resolverse favorablemente para él. La pareja y el cura —gracias a la intervención de don Quijote—

acceden a la petición del mozo: de todas formas, ya que está expirando, «el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura» (21, 199).

Sin embargo, al levantarse Basilio «con presta ligereza» (*ibidem*, 200) y al confirmar de nuevo Quiteria su aceptación del mozo como marido, todo va por otro camino. Se invierte la situación, según esa técnica de la *reversibilidad*, que, en relación con la parodia, desempeña un papel tan importante en la obra. Pero al mismo tiempo se modifica el alcance de la trayectoria narrativa. El inventor de la burla, el industrioso Basilio, gran actor y autor al mismo tiempo, sabe idear una escena, crear una atmósfera, suscitar unas actitudes y, semejante a maese Pedro, manejar a los personajes como si fueran títeres, valiéndose para ello, de manera paródica, de una serie de temas y de comportamientos tópicos que le proporcionaban tanto la tradición pastoril como la tradición de la melancolía amorosa.

Bien merecen ser burlados los protagonistas —y los lectores— que se han dejado llevar por la ilusión «realista» —el engaño a los ojos— sin percatarse de la tonalidad burlesca del episodio, o mejor dicho del espectáculo. Y, no obstante, el narrador había introducido varios indicios significativos en el texto para que dicha tonalidad no pasara inadvertida.

La llegada de Basilio tiene ya que llamar la atención por su anormal duración (el zagal no acaba de llegar) y su teatralidad: «Oyeron grandes voces [...] y vieron que las daba un hombre» (21, 197); «Venía coronado [...]», «En llegando más cerca [...]», «Llegó en fin, cansado y sin aliento [...]» (*ibidem*). Mucho cansancio es éste para un recorrido no muy largo y que tanto ha durado. Más adelante, cuando parece que se ha traspasado el cuerpo con el estoque y yace en el suelo, bañado en su sangre, acuden los que han presenciado el caso y él «con voz doliente y desmayada» (*ibidem*, 198), o sea con muy poca voz, una voz que se va debilitando pues da la impresión de que la muerte se está apoderando de él, hasta tener «ya los ojos vueltos, el aliento corto y apresurado» (*ibidem*, 199), no deja de soltar largas y retóricas parrafadas de modo que Sancho, con mucha socarronería, no puede menos de expresar la extrañeza que le causa lo que está pasando: «Por estar tan herido este mancebo, mucho habla» (*ibidem*, 200). De la misma manera, al estar tendido en el suelo el zagal y al tener tan poca voz, los que están escuchándole tienen que estar agachados hacia él, aguzando el oído, para captar lo que dice, adoptando de tal modo posturas ridículas. La parodia domina pues el episodio, que es fundamentalmente burlesco.

Pero, además, no es ninguna casualidad si Basilio es tan parlanchín. El autor le ha dado en efecto un nombre muy revelador, así como a los otros dos personajes principales, lo que no ha de extrañar cuando se sabe la importancia que la onomástica tiene para los hombres del Siglo de Oro y cobra en el *Quijote*.⁷

* * *

3. Véase J.B. Avallé-Arce, *La novela pastoril...*, pp. 257-258.

4. Véanse: Yvonne David-Peyre, «La melancolie érotique selon Jacques Ferrand l'Agenais», en *Actes du 97e Congrès national des sociétés savantes*, Nantes, 1972, pp. 561-572; id., «Deux exemples du mal d'amour chez Cervantès», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1982, 383-404; Michèle Gendreau-Massaloux, «Los locos de amor en el Quijote. Psicopatología y creación cervantina», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 687-697; Agustín Redondo y André Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981.

5. Utilizamos la ed. de Luis Andrés Murillo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 t., Madrid, Castalia, 1978 (Clásicos Castalia, 77-78).

6. Acerca de la difusión del tema en la España de esta época, véase la introducción de P. Correa Rodríguez —en particular pp. 48-60— a su ed. de Pedro Rosete Niño, *Comedia famosa de Piramo y Tisbe*, Pamplona, Universidad, 1977.

7. Según las teorías platónicas, muy difundidas en el Siglo de Oro, y según la tradición judeo-cristiana, «el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice» (cfr. fray Luis de León, *Los nombres de*

Sin embargo, antes de seguir adelante, es necesario llamar la atención sobre lo que el estudiante le indica a don Quijote acerca del trío, en el capítulo 19. No hace ninguna evocación física ni moral de Camacho. Sólo salen a relucir su edad (22 años) y su riqueza, de manera que se le denominará casi siempre Camacho el rico. En el trozo de presentación, el sema (*rico/riqueza*) se repite nada menos que 5 veces (178-179). Y si bien el bachiller dice que Quiteria la hermosa y Camacho el rico son «para en uno» (178), se está refiriendo a la correspondencia de las situaciones sociales, aunque quieren algunos —añade— que el linaje de ella se aventaje al del novio. Verdad es —comenta ahora el estudiante— que «ya no se mira en esto, que las riquezas son poderosas de soldar muchas quiebras» (178-179). Con relación a Camacho, ¿en qué consistirán esas faltas, esas lacras? Su liberalidad, a la cual se alude, bien podría ser por lo menos un elemento positivo, pero el bachiller indica en seguida: «es liberal y hásele antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba [...]» (179). Es decir, que esta liberalidad aparece como sospechosa, lo que viene a subrayar todavía más el empleo del verbo *antojar*.

En resumidas cuentas, lo que caracteriza auténticamente a Camacho es su riqueza, una riqueza presentada más bien de manera negativa, como lo ponen de relieve las figuras alegóricas y las composiciones poéticas del capítulo 20 vinculadas al caso (191-193). Ya se comprenderá por qué el novio se llama Camacho. Se trata de uno de esos apelativos burlescos, marcado negativamente por el sufijo peyorativo *-acho*.⁸ Asimismo, en el *Entremés famoso de la Mamola*, ese mismo nombre lo lleva un verdadero bribón que ha remado durante diez años en las galeras.⁹ Y, si en este entremés, Camacho rima con borracho,¹⁰ bien podría rimar con ricacho en el trozo que venimos comentando.¹¹ Tampoco se ha de olvidar la sospechosa notoriedad alcanzada por el nombre femenino La Camacha, apelativo de una célebre bruja andaluza que Cervantes había introducido en *El coloquio de los perros*.

Pero no hay que quedarse en camino. Sabido es que los hombres del siglo XVII gustaban mucho de utilizar la paronomasia y hacer juegos lingüísticos como lo indica Correas y lo ilustra Cervantes en el *Quijote*.¹² ¿Quién sabe si

algún que otro socarrón no pronunciaría el nombre del novio con sorna?: «¡Ca! ¿Macho?».¹³ De ser así, el labrador sería hermano de ese Capacho que aparece frente a Castrado en el cervantino *Retablo de las maravillas*.¹⁴ Después de la burla que le inflige el zagal, y a pesar del doloroso agravio sufrido, Camacho, empujado por don Quijote y el cura, se retira sin mayores dificultades. Esta actitud tan poco viril, en contradicción con lo que implicaba el sentimiento de la honra, ¿no estaría entonces en perfecta consonancia con lo que se acaba de sugerir?

De todas formas, bien se ve que el rico labrador no puede desempeñar un papel de héroe. Éste le corresponde a Basilio. Es decir, que desde el principio se hallan invertidas, una vez más, todas las perspectivas y profundamente modificada la orientación del episodio, pues un Camacho no puede triunfar. Es lo que Sancho indica a las claras a poco de oír la historia de los tres personajes, a pesar de la tonalidad burlesca de su intervención:

[...] nadie sabe lo que está por venir; de aquí a mañana muchas horas hay, y en una y aun en un momento se cae la casa [...]. Entre el sí y el no de la mujer, no me atrevería yo a poner una punta de alfiler, porque no cabría. Denme a mí que Quiteria quiera de buen corazón y de buena voluntad a Basilio, que yo le daré a él un saco de buena ventura [...] [19, 181].

Entre burlas, haciéndose el tonto, Sancho dice muchas veras y adelanta ya esa espectacular y total inversión de la situación.

Los que sí llevan nombres cristianos son los dos enamorados. Para delinear a ambos protagonistas, el autor ha utilizado la tradición hagiográfica que le proporcionaba la leyenda áurea.

El *Flos sanctorum* anónimo de 1569 indicaba que Basilio era un «sancto hermitaño», el cual vino a ser un gran orador cristiano, de manera que «hablaba en su boca una lengua de fuego». Unos años después, en una edición renovada de esta obra publicada en 1588, Alonso de Villegas recalca, con referencia a Basilio, las cualidades que han de ser las del buen predicador:

[ha de hablar con fuerza y] no tornarse perro mudo. Y ha de ser soplo que se despidia con fuerza. No al modo de muchos predicadores que son calandrios ó canarios [...]. Ha de ladrar. Ha de soplar con vehemencia y fuerza. Todas estas propiedades del predicador se hallaron en el Magno Basilio.¹⁶

dición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*. *Bulletin Hispanique*, LXXIX (1978), 39-70, especialmente 64. Sobre el empleo de Toboso, puede consultarse otro trabajo nuestro: «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso. Algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos*, XXI (1983), 9-22, especialmente 17.

13. Según Corominas (*Diccionario*..., art. «Ca»), la interjección de incredulidad ¡Ca! aparecería por primera vez en el *Entremés de las Ruercas* de Luis Quiñones de Benavente, cuya fecha de redacción se ignora, pero que se publicó por primera vez en 1643 en los *Entremeses nuevos*. Sin embargo, es probable que esta exclamación se utilizara desde los primeros años del siglo XVII, por lo menos.

14. Sobre el particular, véase Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 179-181.

15. *La vida de Nuestro Señor Jesu Christo, y de su sanctissima madre, y de los otros sanctos, según la orden de sus fiestas*..., Sevilla, en casa de Juan Gutiérrez Impresor, a costa de Francisco Díaz y Francisco de Aguilar, Mercaderes de Libros, 1569; B.N. Madrid: P. 31.298, fol. CLIII^r b.

16. Alonso de Villegas, *Flos sanctorum*, Madrid, Pedro Madrugal, 1588; B.N.M.: U. 2.377, fol. 194^r a.

Crisis, Madrid, BAC, 1959, p. 398). Acerca de la anomástica en el *Quijote*, en relación con la creación cervantina, véanse nuestros trabajos sobre la gran novela, publicados a partir de 1978, así como la síntesis que hemos redactado: «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 98-99 (1989), 93-98, especialmente, 96-97 y nota 8 —en que figura la bibliografía correspondiente. Véase, asimismo, Domini-que Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantes*, París, Ed. Hespéris, 1980.

8. Según Joan Corominas (*Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 t., Madrid, Gredos, 1954), art. «Camachuelo» = pardillo, «Camacho pudo ser primitivamente apodo alusivo a alguna peculiaridad corporal de la persona designada con este nombre».

9. Véase *Entremés famoso de la Mamola*, en *Colección de entremeses, loas, bailes, fécetas y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ed. de Emilio Cavares y Mori, 2 t., Madrid, Bailly-Baillière, 1911; M.B.A.E., 17-18, I, pp. 68-72, p. 68 b.

10. *Ibidem*, p. 68 b.

11. Según parece, el término «ricacho» se encuentra por primera vez en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (cfr. J. Corominas, *Diccionario*..., art. «ricos»).

12. Acerca de lo que escribe Gonzalo Correas, véase *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibero-Américaines, 1967, p. 51 b. Véase, asimismo, de qué manera divertida Cervantes utiliza el topónimo manchego Tirteafuera (cfr. nuestro trabajo: «Tra-

Ya se ve cómo Basilio, el ermitaño, ha podido transformarse en Basilio, el zagal que huye de la sociedad, sólo que no por amor divino sino por amor humano. De la misma manera, esa elocuencia que manifiesta el mozo en la última escena, cuando parece que está mortalmente herido, no es sino el trasunto paródico de las extraordinarias dotes de *Orador sagrado* que poseía san Basilio (uno de los Padres de la Iglesia citado en el prólogo de la Primera Parte del *Quijote*). Por fin, el detalle del sepio y la comparación con el perro también han de tener su importancia, como lo indicaremos más adelante.

Por lo que hace a Quiteria, el *Flos sanciorum* de 1569 señalaba que la doncella había prometido ser esposa de Dios, pero su padre quería casarla:

Y al tiempo que ella se excusava, halláronse ay dos mancebos dispuestos y muy corteses que la desearan aver por mujer [...] ¹⁷

El padre escoge al mancebo que le parece más conveniente, y Quiteria le confiesa entonces que no puede casarse porque ya tiene por esposo al hijo de Dios. Cuando el mozo se entera del rechazo de la joven, «de tristeza y turvación se derribó en el suelo por verse así desechado» ¹⁸ Posteriormente, se vengará de la doncella mandándola degollar. ¹⁹

En 1588, Alonso de Villegas insiste en el presunto origen hispano de la santa y señala que se le tiene particular devoción en Toledo y en su tierra, ²⁰ y que es «abogada contra el mal de rabia, sucedido de mordeduras de animales poncosiosos». ²¹

Bien se comprenderá que en la Mancha, en que los rebaños eran numerosos y los casos de rabia causados por los perros y otros animales bastante frecuentes, el nombre de Quiteria gozara de innegable prestigio.

No es pues extraño que la joven labradora se llame Quiteria y que en su historia amorosa aparezcan los dos pretendientes que le atribuía la leyenda a la santa. Ello ha dejado rastros en varios relatos. Por ejemplo, en El Alpedret del Enebral, situado en la falda del Guadarrama, pueblo que honra a su patrona, santa Quiteria, el 22 de mayo, se cuenta que a la virgen la había perse-

guido san Antonio, empujado por deseos libidinosos, y alguna que otra vez, se dice que los que la acosaban eran san Francisco y san Antonio. ²² Pero, para volver al texto, el desplomamiento de Basilio en la última escena no deja de hacer pensar en lo que al mozo rechazado le ocurría en el *Flos sanciorum*. Y hasta la atmósfera trágica evocada en esta última obra aparece en el trozo cervantino, aunque de otra manera.

Por otra parte, si Basilio el orador sagrado inspirado se parece a un perro que ladra, Basilio el zagal manchego que, por oficio, vive en contacto con los rebaños y los canes, viene a parecerse a un perro rabioso cuando se halla dominado por la enfermedad amorosa. ¿No es entonces el amor, como lo dice Abindarráez, una «rabiosa enfermedad»? ²³ Y ¿no se transforma el rabioso, según lo indicado por Alfonso de Palencia, en «un loco que corre arremetiendo contra los otros» ²⁴ o contra sí mismo, como le ocurre al campesino? ¿De dónde puede venirle a éste el alivio sino de Quiteria, la abogada de la rabia, ²⁵ quien, al darle la mano, le cura de la rabiosa enfermedad que padecía?

Además, la evocación de la estrecha vecindad de los dos jóvenes, origen de su amor, merece citarse:

Es este Basilio un zagal vecino del mismo lugar de Quiteria, el cual tenía su casa pared y medio de la de los padres de Quiteria, de donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe; porque Basilio se enamoró de Quiteria desde sus tiernos y primeros años, y ella fue correspondiendo a su deseo con mil honestos favores [...]. Fue creciendo la edad, y acordó el padre de Quiteria de estorbar a Basilio la ordinaria entrada que en su casa tenía [...] (19, 179).

El texto parece orientar el relato —ya lo hemos indicado— hacia una nueva afloración del caso de Píramo y Tisbe, cuando, en realidad, se trata de un camino errado, como ocurre muchas veces en el *Quijote*. En efecto, ese trato muy frecuente de los dos jóvenes, esa «ordinaria entrada» del mozo en casa de la doncella, hacen de Basilio un *familiar de Quiteria*, ya que, según lo apuntado

17. *La vida de Nuestro Señor Jesu Christo*, fol. CCXIV r.

18. *Ibidem*, fol. CCXLIII b.

19. Entonces se sitúa ese célebre episodio evocado de la manera siguiente en la obra que utilizamos: «E oyó una maravilla que el cuerpo sacro de la virgen se levantó sobre sus pies e tomó en sus manos su misma cabeza y así la llevó hasta el sancto lugar donde fue sepultada...» (*Ibidem*, fol. CCXLIII b).

20. A. de Villegas, *Flos sanciorum*, fol. 11r a-v. Algunos dicen que había nacido la santa en Madrid, en el reino de Toledo, o que allí había sufrido el martirio. Las *Relaciones topográficas* de los años 1575-1580 ponen de relieve que su culto se había extendido por buena parte de Castilla la Nueva (con bastantes ermitas y capillas puestas bajo su advocación): véase William A. Christian, *Local religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1981.

21. A. de Villegas, *Flos sanciorum*, fol. 11r a. Por ser abogada contra la rabia, se la representaba a menudo con un perro rabioso a sus pies. Hasta una fecha reciente, los vecinos de Almazora (provincia de Castellón) veneraban a santa Quiteria, patrona del pueblo, y le cantaban esta copla: «Del contagio nos librasteis / sin que en el término entrara, / y las fiebres, cosa raras / de la villa desterrasteis; / y así mil librasteis / sin que en el término entrara, / de la langosta, robia y peste» (citado por F. Carreras y Candí, *Folklór y costumbres de España*, 3 t., Barcelona, Alberto Martín, 1931-1934, p. 652. Progresivamente, a partir del siglo xvm, santa Rita, celebrada también el día 22 de mayo, fue arrojando a santa Quiteria).

22. Véase Pilar Jimeno Salvatierra, «Santa Quiteria, el umbral de mayo y la emancipación», en *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, Madrid, Tres-Catorce-Dieciséiete, 1982, pp. 205-252, especialmente pp. 222-223 (col. «Alatar»). Nótese que el mes de mayo se halla dominado por la reversibilidad. Por una parte, es el mes del amor (cfr. Julio Caro Baroja, *La estación de amor*, Madrid, Taurus, 1979) y, por otra, el de la exaltación de la virginidad (es el mes de María). Los relatos a los cuales nos referimos reflejan estos dos aspectos. Por lo que hace a san Antonio, las tentaciones diabólicas que tuvo que sufrir (entre ellas las de la carnalidad) le unían en diversas creencias al universo erótico. En Andalucía, por ejemplo, las mozas por casar le invocaban para encontrar novio (cfr. Antonio Lirio Delgado, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Ed. de la Diputación Provincial, 1981, pp. 99 ss.). Lo que llama la atención, además, es que a santa Rita, cuya fiesta se celebra el mismo día que la de santa Quiteria y ha ido sustituyendo a ésta, también se la solicitaba en Andalucía para conseguir novio (*ibidem*).

23. Véase lo que afirma Abindarráez: «[...] aquel amor limpio y sano que nos teníamos [con Jarifa] se comenzó a dañar y se convirtió en una rabiosa enfermedad» (*El Abencerraje*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 1980, p. 117 [col. «Letras Hispánicas»]).

24. Véase «Universal Vocabulario» de Alfonso de Palencia. *Registro de voces españolas internas*, por John M. Hill, Madrid, Real Academia Española, 1957, art. «rabioso», p. 158 a.

25. Nótese que, en algunas partes, santa Quiteria era también abogada de la locura (cfr. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, 3 t., París, PUF, 1958-1959, III, p. 1.132).

por Covarrubias, el *familiar* es «el allegado de la casa», pues la *familiaridad* es «la comunicación y amistad muy casera, que uno suele tener con otro».²⁶ No se puede sino pensar —más allá de la tradición literaria y del caso del *Baldus*—²⁷ en esos *familiares de santa Quiteria*, tan famosos en los siglos XVI y XVII, que, por ser muy devotos de la santa, decían que habían recibido de ella la gracia de curar algunas enfermedades —de saludar—, como lo atestiguaba la señal específica que ostentaban (la cruz en el paladar).²⁸ Estos *saludadores* contaban que sanaban con su saliva o con su aliento, diciendo ciertas palabras, si nos referimos al testimonio que nos proporciona un clérigo, el doctor Pedro Ciruelo, en su *Reprovação de las supersticiones y hechicerías*, obra publicada al parecer en 1530 y reimpresa varias veces en el Siglo de Oro. De tal modo, los familiares de santa Quiteria pretendían «sanar o preservar a los hombres y bestias y ganados del mal de la ravia que es una infición o ponçõña que se causa por la mordedura del can o perro ravisio» —son las propias palabras de Pedro Ciruelo.²⁹

Y precisamente para que la gente simple y rústica los tuviese por santos y pensase que tenían virtud espiritual para sanar las enfermedades, estos familiares de santa Quiteria hacían muchos embaimientos, Ciruelo enumera unos cuantos: tomar un carbón candente en las manos, lavárselas con agua o aceite hirviendo, medir una barra de hierro ardiendo con los dedos o andar sobre ella con los pies descalzos, entrar en un horno encendido. Para el autor de la *Reprovação*..., esto no es posible sino con ayuda del demonio o gracias a una ilusión, a un engaño. Por ello califica a estos estafadores de «hombres supersticiosos y mentirosos», «engañadores y fingidos que tienen pacto de amistad con el diablo».³⁰

Un siglo después, otro clérigo que también escribe contra las supersticiones, el doctor Gaspar Navarro, embiste a su vez contra los *familiares de santa Quiteria*.³¹ Utiliza ampliamente el libro de Ciruelo, pero añade ejemplos y comentarios de su propia cosecha. A los engaños apuntados por su predecesor, agrega otro que nos interesa particularmente. He aquí lo que indica:

[...] para tener gracia de saludador, o serlo, ¿de qué sirve medir una barra de hierro ardiendo a palmos? ¿de qué sirve, sin aver necesidad, entrar en un horno de fuego? ¿de qué sirve tomar una espada poniendo las guarniciones en la pared, y

la punta en su propio pecho, doblando la misma espada hasta las guarniciones como un arco, sin hazerle mal alguno? Digo ciertamente que todo esto es cosa vana y acto de soberbia, pues se haze por propia estimación, en la qual no concurre la Magestad de Dios, y assí toda es obra diabólica, llevando con esto engañada a la gente simple e ignorante. Y si hazer estas cosas, como los mesinos saludadores dicen, es por don y gracia de Dios, como el otro saludador, que acostumbrava a poner como un arco la espada, poniendo la punta en su pecho, y la guarnición en la pared, le traspasó en una ocasión de parte a parte, ¿de qué le sirvió entonces aquel don de gracia, hiriéndose a sí propio [...]»³²

Navarro acaba llamando a esos saludadores «vellacos y estafadores», los cuales «tienen pacto con el demonio». Así pueden engañar a la «simple gente» con sus falsos milagros.³³ Aprovecha entonces la ocasión para rechazar ese afán milagrero de sus contemporáneos: «Sería gran necesidad que nuestra Fe tan provada y confirmada, con tanta certidumbre y milagros, querlerla aora hazer dudosa, pidiendo y haziendo a cada ocasión milagros [...]».³⁴

Ya se ve, pues, cómo Cervantes, en son de burla, ha parodiado uno de esos engaños espectaculares ideados por los familiares de santa Quiteria: el que consistía en utilizar la espada para embaucar a la gente rústica, y hasta se ha servido del contexto de uno de esos casos trágicos evocados por Navarro, sólo que una vez más ha invertido la situación pues aquí Basilio el engañador, el familiar de Quiteria, sí se cura en salud, o mejor dicho, por gracia de la doncella, es saludador de su propia dolencia.

Se comprenderá asimismo por qué, entre las prendas del zagal, colmado por la naturaleza, figuraba al final, como la más importante, una que le encantaba a don Quijote: «y sobre todo, juega una espada como el más pintado» (19, 179). Se estaba preparando de tal modo la última escena:

Paralelamente, el soplo y el don de la palabra que el *Flos sanctorum* le atribuye a san Basilio y que tanto les servía a los saludadores, los emplea paródicamente el autor en la burla final: recuérdese que Basilio el zagal no acaba de expirar y de hablar cuando todos creen que se está muriendo.

Por fin, como cuando se trataba de la actuación de los familiares de santa Quiteria, todos los circunstancias se quedan admirados al «resucitar» el joven y añade el narrador con ironía:

[...] algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir:

—¡Milagro! ¡Milagro! [21, 200].

Ya se sabe que el zagal replica enseguida —pareciéndose en ello a Ciruelo o a Navarro—: «No "milagro, milagro", sino "industria, industria" (*ibidem*)», lo que es una posición ortodoxa; pero ya veremos las consecuencias que se pueden sacar de ello.

* * *

32. *Ibidem*, fol. 92v-93r.

33. *Ibidem*, fol. 95r.

34. *Ibidem*, fol. 95v.

26. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Hora, 1943, p. 584 a-b. Acerca de los diversos empleos del término *familiar* en las obras de Cervantes, véase Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española, 1962, art. «familiar».

27. El subintento de la falsa muerte de Basilio gracias a la vaina llena de sangre puede tener un antecedente literario en un episodio del *Baldus*, según lo que nos ha señalado Francisco Márquez Villanueva a raíz de la lectura de este trabajo. Sobre las relaciones entre Teófilo Foienço y Cervantes, véase el libro de este crítico: *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 258 ss.

28. Sobre este tipo de saludadores, véase nuestro estudio: «La religion populaire espagnole au XVI^e siècle: un terrain d'affrontement?», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, pp. 329-369, especialmente pp. 359-361.

29. Véase la ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros, 1978, p. 100 (col. «Hispanófila»).

30. *Ibidem*, pp. 102-103.

31. Véase Gaspar Navarro, *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia y poder del demonio: en que se condena lo que suele correr por bueno en hechizos, agüeros, ensaimos, vanos saludadores, maleficios, conjuros, que noventa y pasquina, y semejantes acciones vulgares*, Huesca, Pedro Blasco, 1631; B.N.M.E. U. 5.964, fol. 89v y ss.

Gracias a la parodia empleada constantemente y al final burlesco, el autor invierte a menudo las diversas perspectivas, esfuma entre risas las situaciones que parecían más trágicas y logra siempre hacernos comulgar con ruedas de molino. Pero, valiéndose de las burlas, consigue una serie de características transgresiones ideológicas, lo que permite plantear varios problemas importantes unidos al contexto social y religioso. El primero de estos problemas está directamente relacionado con el matrimonio.

En efecto, en 1563, el concilio de Trento había prohibido los casamientos secretos. Si el matrimonio sigue siendo un sacramento que se administran los novios por mutuo consentimiento, sólo se declaran válidas las uniones que se efectúen en presencia de un clérigo y de tres testigos, después de la publicación de tres proclamas, lo que corresponde a la restauración del control de la familia y de la autoridad paterna sobre los vínculos matrimoniales. Y sabido es que en 1564 Felipe II adopta como leyes del reino las decisiones del Concilio.

No obstante, los matrimonios secretos sobrevivieron durante varias décadas y, todavía en época de Cervantes, los desposorios por palabras de presente o de futuro seguidos de cópula tenían muchas veces los mismos efectos prácticos que antes los casamientos clandestinos.³⁵ Además, en varias diócesis, las curias pugnaron por legitimar tales uniones —a veces oponiéndose a las familias—, porque la honra de la mujer estaba en peligro.³⁶ Es esta situación, más o menos complicada y reelaborada, la que aparece en la literatura de la época.³⁷

Claro está que la ideología dominante afirma la supremacía del padre a la hora de escoger un esposo para la hija (o una mujer para el hijo). Y se ha podido escribir que en el *Quijote* el autor defiende el derecho de los padres, pero como tal derecho se fundamenta en la razón (la cual no permite forzar a nadie), también se afirma el derecho de los hijos a ser oídos.³⁸ En el trozo que nos interesa, don Quijote justifica plenamente, en un principio, la decisión del padre de Quiteria de casarla con Camacho, esgrimiendo los habituales argumentos utilizados por los representantes de los grupos dominantes (19, 180). Pero la diligencia y el ingenio de Basilio le llevan a cambiar de opinión, a rechazar lo que había dicho anteriormente y a defender a la nueva pareja,

apoyándose en la fuerza del amor (21, 201). Posteriormente, el hidalgo ha de decirle a Basilio que atienda «a granjear hacienda por medios lícitos e industriosos, que nunca faltan a los prudentes y aplicados» (22, 203), único medio para los recién casados de vivir desahogadamente y para el zagal de alzarse al nivel social de su mujer, concesión hecha pues a la ideología dominante.³⁹

Sin embargo, en el caso de Quiteria y Basilio, si bien hubo matrimonio secreto (el zagal se refiere, antes de la burla, a «la santa ley que profesamos, que viviendo yo, tú no puedes tomar esposo» [21, 198]), no pasó la cosa a más y no se realizó la cópula, lo que se compagina perfectamente con el personaje de Quiteria la virgen («no he querido dejar de guardar el decoro que a tu honra convenía» le dice el mancebo a su amada [21, 198]). O sea, que según los decretos del Concilio y las prácticas sociales al uso, el casamiento clandestino entre los dos jóvenes no tiene ninguna validez. De la misma manera, tampoco es válida la unión conseguida por engaño, aunque los dos jóvenes, antes de que se descubra la burla, vuelven a repetir con «libre albedrío» y en presencia del clérigo (21, 200) las palabras sacramentales. Además, no se han publicado las famosas proclamas, de las cuales ninguna autoridad eclesiástica ha eximido a la pareja.⁴⁰ Verdad es que el desdoro de Camacho —al cual hemos aludido ya— impide que el ricacho pueda triunfar.

Por otra parte, cuando aparecen los novios antes de la burla, el narrador señala que venían acompañados «de la parentela de entrambos» (21, 196), lo que implica que el padre de Quiteria tenía que estar presente. No obstante, en ningún momento se le menciona. De tal modo se evita el enfrentamiento entre el padre y la hija acerca del matrimonio posterior así como el menoscabo de la autoridad paterna puesta en crisis. Paralelamente, para que el infringingimiento permitido por el engaño no sea demasiado violento, se respetan dos de las tres condiciones exigidas por los decretos tridentinos: la presencia del cura y de tres testigos por lo menos.

En resumidas cuentas, a pesar de las precauciones adoptadas, la transgresión ideológica es evidente: se asiste al triunfo del matrimonio secreto transformado en casamiento efectivo, en contra del poder del padre, y ello aunque la honra de Quiteria no haya tenido que sufrir anteriormente a causa del desposorio efectuado. Es decir, que el texto sugiere una solución mucho más audaz que las toleradas por las prácticas sociales (las cuales transgredían ya muchas veces las decisiones del Concilio) y opta decisivamente por el mérito y el ingenio unidos, sin embargo, a recursos económicos insuficientes, y no por el poder social vinculado a una riqueza vacua.

Además, el autor, con mucha ironía, no vacila en convertir al cura en el factor activo de la burla y de la transgresión; es él quien insiste para que Quiteria consienta en el matrimonio reclamado por el moribundo (21, 199) y

35. Sobre estos problemas, véase por ejemplo: Augustin Redondo (ed.), *Amours légitimes-amours illégitimes en Espagne (xvi-xvii siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985 (Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des xvi^e et xvii^e siècles, II). cfr. también: *La familia en la España mediterránea, siglos xvi-xvii*, Barcelona, Crítica, 1987.

36. Véase el trabajo elaborado por James Casey a partir de los expedientes conservados en el Archivo diocesano de Granada: «Le mariage clandestin en Andalousie à l'époque moderne», A. Redondo (ed.), *Amours légitimes...*, pp. 57-68.

37. Véase *Amours légitimes...*

38. Véase Enrique Moreno Báez, «Perfil ideológico de Cervantes», en J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley (eds.), *Summa Cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 233-272, especialmente pp. 251-252. Sobre el tema del matrimonio en relación con la obra cervantina, pueden verse: Marcel Bataillon, «Cervantes et le mariage chrétien», *Bulletin Hispanique*, XLIX (1947), 129-144; Paul Descouzis, «El matrimonio en el Quijote: influjo tridentino», *La Torre*, 64 (1949), 35-45; C. Rodríguez-Arango Díaz, «El matrimonio clandestino en la novela cervantina», *Anuario del Derecho Español*, XXV (1952), 731-774; Robert V. Fikso, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Nueva York, Las Américas, 1967; Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1987, pp. 225-281; etc.

39. Nótese que el padre del derecho canónico relacionado con el matrimonio, el jesuita Tomás Sánchez, indicaba hacia 1600 que consideraba sin validez cualquier desposorio contraído entre personas que pertenecían a categorías sociales muy diferentes (véase *Disputationum de Sancto Matrimonii Sacramento*, 3 t., Madrid, 1602-1605, *liber 4, disp. 23 y liber 1, disp. 10*).

40. En casos de urgencia, la autoridad eclesiástica podía reducir las tres publicaciones a una sola.

es el quien. «tierno y lloroso», bendice a la pareja (*ibidem*, 200). La parodia llega pues hasta hacerle asumir al sacerdote la transgresión de la norma que tendría que defender. Y, efectivamente, después del engaño, y a pesar de tenerse «por burlado y escarnido» (*ibidem*, 201), es él quien, paralelamente a don Quijote, insta para que Camacho considere válida la unión de Quiteria y Basilio —aceptando así la afrenta recibida—, a lo cual el ricacho accede con bastante facilidad y cachaza (*ibidem*, 202), aunque para ello el narrador tenga que encontrar una justificación tan inverosímil que es burlesca: «tan intensamente se fijó en la imaginación de Camacho el desdén de Quiteria que se la borró de la memoria en un instante» (*ibidem*, 201-202). Es decir, que ni el cura —representante de la autoridad eclesiástica— ni el séptimo sacramento salen muy bien parados de esta divertida escena.

Otro sacramento que también sale menoscabado de la burla es el de la confesión, ya que se asiste a un verdadero chantaje por parte del zagal que parece mortalmente herido: no quiere confesarse «si primero Quiteria no le da la mano de ser su esposa» (21, 199). Es lo que empuja a don Quijote y luego al clérigo a intervenir para que se haga lo que pide el joven. Este desdoro de la confesión, tan criticada por los protestantes, no se explica a no ser que el cura admita, de manera más o menos heterodoxa, que, cualquiera que sea su forma de morir —aun quitándose la vida—, los hombres pueden salvarse, con tal que se arrepientan de sus pecados. Sin embargo, la doctrina constante de la Iglesia, con relación al suicidio —proclamada con más fuerza todavía después del Concilio de Trento—, consistía en afirmar que la persona que se mataba se condenaba *ipso facto* al fuego eterno, lo que es el caso de Basilio. De todas formas, la narración necesita del chantaje del falso moribundo y del comportamiento correspondiente de los presentes para que la burla pueda verificarse.

Por fin, el embaucamiento del zagal acaba por esa serie de exclamaciones simétricas: «¡Milagro, milagro!» por un lado, «¡Industria, industria!» por otro. Ya hemos dicho que la reacción del joven correspondía a un planteamiento ortodoxo y también que el engaño ideado por el mancebo parodiaba los que realizaban los familiares de santa Quiteria. No obstante, este episodio se inserta en un contexto muy preciso.

A pesar de los deseos de acendramiento de los padres conciliares, se asiste en la España de las últimas décadas del siglo XVI y de las primeras del siglo XVII a un llamativo desarrollo de los milagros, como lo atestiguan las relaciones, después de 1570.⁴¹ En su deseo de poner de relieve cuanto separaba al catolicismo del protestantismo, la Iglesia de la Contrarreforma ha insistido sobre todos los signos que glorificaban la «verdadera religión», la católica, y ha favorecido, directa o indirectamente, el incremento de los milagros. Es entonces cuando se canoniza a varios santos españoles, entre ellos a Ignacio

de Loyola. Negando los esfuerzos de purificación de los erasmistas, los contemporáneos de Cervantes reanudan con un fervor milagrero que hunde sus raíces en los siglos medievales.⁴²

Desde este punto de vista, esa manera que tiene Basilio de jugar con el milagro —aun falso—, gracias a la burla, ese modo de negarle su peculiaridad de «señal sagrada», para afirmar, al contrario, que sólo es fruto de la industria, o sea, de la maña, de la habilidad,⁴³ ¿no puede corresponder, más allá del universo de los familiares de santa Quiteria y de sus engaños, a una puesta en tela de juicio del sistema de los milagros al uso, lo que constituiría una llamativa transgresión suplementaria? Sea lo que fuere, todo el episodio implica la transgresión ideológica.

* * *

Ya podemos sacar una serie de conclusiones de todo lo que precede.

La creación cervantina se apoya en varias tradiciones que remiten tanto a circuitos eruditos (literatura pastoril, melancolía amorosa, fábula de Píramo y Tisbe) como a circuitos populares (familiares de santa Quiteria) o a circuitos de geminación cultural (hagiografía, antroponimia). El autor desempeña un papel de mediador que le permite servirse de la *intertextualidad* con miras *paródicas*. De tal modo se invierten las perspectivas y se crea un espacio de libertad narrativa que autoriza la aparición de otras pautas para el relato, las cuales implican nuevas relaciones entre el autor, el personaje y el lector, regidas por el principio de *reversibilidad*. El autor —o el narrador— puede ser un personaje más de la narración, en este trozo, el bachiller, el personaje puede transformarse en verdadero autor (aquí Basilio) y el lector tiene que desempeñar sin cesar un papel activo, pues ha de descodificar y recodificar la materia que se le presenta para alcanzar las características de la parodia. Esa reversibilidad conduce a la variación de los puntos de vista (don Quijote y Sancho, por ejemplo, modifican su opinión en sentido opuesto acerca de Basilio, los circunstantes-espectadores —y el lector es uno de ellos— hacen lo mismo con relación a la burla). La libertad narrativa alcanzada gracias a la reversibilidad permite un juego especular entre narración y dramatización que lleva a la *mise en abyme*, uno de los mayores logros estructurales del segundo *Quijote*, perfectamente integrado al relato —a diferencia de la Primera Parte (en el

42. Sobre el particular, véanse William A. Christian, *Local Religion in Sixteenth Century Spain*, op. cit.; A. Redondo, «La religion populaire espagnole...», sobre todo pp. 367-369. Véase, además, un ejemplo significativo de ese fervor milagrero en el libro de Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum y quinta parte de Flos sanctorum*..., Cuenca, Juan Masselin, 1594; B.N.M.: U. 2.378. La obra encierra 78 discursos, y uno de ellos, el 51, se titula: «De Milagros». Es un verdadero cajón de sastre en que se encuentran numerosos hechos fabulosos y hasta «milagros» que el autor ha presenciado (cfr. la «cosa miraculosa» que vio en Toledo en 1589: un agnus del salio «entero y sano» del gran incendio que hubo ese año en la ciudad del Tajo y desde entonces «esta santa reliquia defiende de rayos a los que con devoción la traen o tienen en sus aposentos [...]» [fol. 319r b - v a]).

43. Véase Covarrubias, *Tesoro*..., art. «industria».

41. Véase nuestro estudio: «Les relations de sucesos dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle», en *Les traditions culturelles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 55-67, especialmente, pp. 63-64.

caso que nos interesa, el espectáculo montado por Basilio), lo que transforma y multiplica las perspectivas.

Paralelamente, lo que llama la atención en este episodio —y la observación puede extenderse a todo el *Quijote* de 1615— es el ensanchamiento de la materia utilizada, en detrimento de la de los libros de caballerías, así como la progresiva subida de la realidad circundante, mucho más diversificada que anteriormente.

Desde este punto de vista, la parodia da la posibilidad de alcanzar nuevos espacios de libertad en que la transgresión ideológica de esta realidad es admisible.

Resulta muy significativo que la fase decisiva del episodio de Basilio se verifique en una enramada, fuera de la aldea, es decir, fuera del espacio social del pueblo. Se trata de un espacio de libertad en el seno de la naturaleza, en que se pueden modificar, durante un periodo de margen, las normas impuestas por la sociedad.⁴⁴ Es lo que hace Basilio, es lo que hace don Quijote, es lo que hace el cura y es lo que acepta la comunidad presente.

Y si la solución ideada por el mancebo y respaldada por el caballero y el clérigo viene a ser efectiva, aun fuera de este marco, es por razón del deslustré de Camacho. No obstante, cuando se vuelve al espacio social, o sea cuando don Quijote, Quiteria y Basilio llegan a la aldea de éste, es preciso respetar otra vez las reglas que rigen la sociedad. El caballero le da entonces al recién casado esos consejos evocados ya acerca de la obligación que le incumbe de «gran-jea hacienda». Es que el tiempo utópico de la transgresión no puede durar.

LA INTERACCIÓN ALEMÁN-CERVANTES

Francisco Márquez Villanueva

Existe un episodio escasamente conocido de la vida de Mateo Alemán y en el cual late una profunda significación.¹ Al llegar a San Juan de Ulúa el 19 de agosto de 1608, la nave en que el escritor sevillano había pasado con su familia a Indias, los agentes del Santo Oficio inspeccionan su equipaje y le hallan un libro que, según la legislación vigente, no podía, por su naturaleza profana, ser introducido en Indias. Se envió el ejemplar confiscado al tribunal de la ciudad de México y posteriormente le fue devuelto a su dueño por intercesión personal del nuevo arzobispo don fray García Guerra, a quien había acompañado en la misma nave y que, por cuanto sabemos, le extendió siempre su eficaz protección. Dicho libro no era otro que el *Quijote* de 1605 en la edición original de Juan de la Cuesta.

Nada nos parecerá hoy más justificado ni más natural, pero la crítica, acostumbrada a enfrentarse con los caprichos de la recepción y a grandes disparidades en el juicio de la posteridad, deberá maravillarse ante la belleza escueta de estos datos. ¿Cabría imaginar mejor reconocimiento, ni más alto homenaje a Cervantes? El apego de Mateo Alemán al *Quijote* se vuelve tanto más valioso por cuanto sabemos acerca de la nada halagüeña relación personal entre ambos ingenios.² Tuvieron éstos que conocerse casi forzosamente

1. Procede la noticia de Luis González Obregón, «De cómo vino a México "Don Quijote"», en *México viejo y anecdótico*, París-México, 1909, pp. 67-73. Dice haberla hallado en cierto cuaderno que poseía un amigo bibliófilo, titulado *Inquisición de flotas venidas de los Reynos de S.M. desde el año de 1601 hasta el presente de 1610*. Se habían decomisado en estos años obras de Lucrecio y Virgilio, así como libros de caballerías: el *Espejo de caballerías* de Diego Ortuño de Calahorra en 1601 y la *Historia de Bernardo del Carpio* en 1602. Reelabora y comenta estos mismos datos Irving A. Leonard, «Mateo Alemán in Mexico: A Document», *Hispanic Review*, 17 (1949), 316-327. Por lo demás, tanto el *Picaro* de Alemán como el *Quijote* de Cervantes venían siendo vendidos en Indias en grandes cantidades, como documenta el mismo Irving A. Leonard, «"Guzmán de Alfarache" in the Lima Book Trade, 1613», *Hispanic Review*, 11 (1943), 211-220. La misma flota del año 1600 exportaba legalmente a Indias una buena cantidad de ejemplares de la Primera Parte del *Picaro*, según Francisco Rodríguez Marín, «Documentos hasta ahora inéditos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1546-1607)», *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), 193-194. Hubo nuevos envíos en 1603, en partidas donde figuraban también libros de caballerías como el *Policieze* (206).

2. No hay firme apoyo para suponer que la denuncia que el *Guzmán de Alfarache* se hace de los

44. Nos referimos a la oposición muy conocida entre «naturaleza» y «cultura» («sociedad») utilizada por Claude Lévi-Strauss: véase *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haya, Maison des Sciences de l'Homme-Mouton, 1973².

AUGUSTIN REDONDO

El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del "Quijote"

El episodio de la cueva de Montesinos ha dado origen a numerosas interpretaciones, a veces radicalmente opuestas¹. Unos críticos lo han analizado como un trasunto de algún suceso de una novela de caballerías², que acompañan reminiscencias de las evocaciones literarias de diversas cavernas³. Otros han insistido sobre una lectura psicológica del trozo o han puesto de relieve el significado emotivo del episodio, relacionándolo con las revelaciones internas del sueño y del proceso onírico o con la exploración del subconsciente del héroe⁴. Últimamente, por fin, se ha intentado ahondar en ese subconsciente gracias al análisis de la "aventura de la palabra"⁵.

Nuestra investigación no rechaza las aportaciones precedentes, sino que trata de dar al trozo una coherencia interna, a partir de la cual la mayoría de las interpretaciones a las cuales hemos aludido ya no aparecen contradictorias sino complementarias. Utilizando los trabajos de los antropólogos e historiadores de las religiones, así como los de los folcloristas y estudiosos de los cuentos

* Leímos este trabajo, bajo forma de ponencia, en el *Ier Congreso Internacional sobre Cervantes* (Madrid, julio de 1978).

¹ Buena síntesis sobre el particular en los dos trabajos de Helena Perceas de Ponseti: "La cueva de Montesinos", en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), pp. 376-399, y *Cervantes y su concepto del arte* (2 t., Madrid: Gredos, 1975; col. "Biblioteca Románica Hispánica", I, pp. 407 y sigs.).

² Véanse por ejemplo los artículos de P.S. Barto, "The subterranean Grail Paradise of Cervantes", en *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVIII, (1923), pp. 401 y sigs.) y de María Rosa Lida de Malkiel, "Dos huellas del Esplandían en el Quijote y en el Persiles", en *Romanic Philology*, IX (1955), pp. 156-162 y más particularmente pp. 157-160).

³ Sobre las diversas cuevas literarias que pudieran haber inspirado a Cervantes, de la caverna platónica en adelante, véanse Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (7 t., Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958, VII, p. 360) y Helena Perceas de Ponseti, "La cueva de Montesinos", *op. cit.*, pp. 396-399.

⁴ Véase uno de los últimos trabajos publicados: Gethin Hughes, "The Cave of Montesinos: Don Quixote's interpretation and Dulcinea's disenchantment", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1977), pp. 107-113. Sobre las diversas lecturas del trozo, cf. Helena Perceas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, I, pp. 417 y sigs.

⁵ *Ibid.*, pp. 432 y sigs.

populares – fundamentalmente, y a pesar de no estar siempre conforme con los apriorismos de algunos de ellos, los de Mircea Eliade, Vladimir Propp, Stith Thompson y Aurelio M. Espinosa⁸ – quisiéramos demostrar que el episodio de la cueva de Montesinos corresponde a un proceso iniciático característico, lo que ha de modificar la visión y sentido global del episodio.

Para Mircea Eliade, antropólogo e historiador de las religiones, el pensamiento simbólico es consubstancial al ser humano, de modo que precede al lenguaje y a la razón discursiva. Imágenes, símbolos, mitos no son creaciones irresponsables de la psique sino que corresponden a una necesidad y cumplen una función: la de revelar las más secretas modalidades del ser. Cada hombre lleva en sí una gran parte de la humanidad de antes de la Historia y cuando uno se deja invadir por la parte ante-histórica de sí mismo, reanuda con la fase paradisiaca del "hombre primordial", alcanza el lenguaje y hasta la experiencia de un paraíso perdido. Los sueños, los "sueños despiertos", las imágenes de las nostalgias, de los deseos, etc. ... constituyen otras tantas fuerzas que proyectan al ser humano hacia un mundo espiritual mucho más completo y fecundo que el mundo cerrado del momento histórico. Los grandes temas míticos subsisten en el subconsciente del hombre, forman parte de la substancia misma de la vida espiritual⁹. Por ello el ser humano, según Mircea Eliade, escapa al tiempo: algunas experiencias fundamentales originan todas las variaciones histórico-religiosas que aquí y allá, en este y en aquel tiempo, ha podido concebir el hombre. Los mitos y las representaciones simbólicas le ayudan a liberarse, a completar su iniciación. De ahí que ésta haya desempeñado un papel tan importante en las sociedades tradicionales.

Se trata de un conjunto de ritos y enseñanzas orales cuya finalidad es la modificación radical del estatuto religioso y social del iniciando. La iniciación introduce al novicio a la vez en el grupo humano y en el mundo de los valores

⁸ De Mircea Eliade, hemos utilizado más especialmente las obras siguientes: *Initiation, rites, sociétés secrètes-Naissances mystiques* (Paris: Gallimard, 1976; col. "Idées"); *Mýthes, rêves et mystères* (Paris: Gallimard, 1972; col. "Idées"); *Aspects du mythe* (Paris: Gallimard, 1975; col. "Idées"); *Images et symboles-Essais sur le symbolisme magico-religieux* (Paris: Gallimard, 1952; col. "Les Essais"); *Le sacré et le profane* (Paris: Gallimard, 1965; col. "Idées"); *Histoire des croyances et des idées religieuses* (Paris: Payot, 1976); *Traité d'histoire des religions* (Paris: Payot, 1977). – De Vladimir Propp, citamos *Las raíces históricas del cuento* (publicado en ruso en 1946; traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Ed. Fundamentos, 1974). – Por lo que hace a Stith Thompson, los libros que aducimos son los siguientes: *Motif-Index of Folk-Literature* (2a ed., 6 t., Bloomington & London: Indiana University Press, 1966) y *El cuento folclórico* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1972). – Nos servimos, por fin, de la obra de Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles* (3 t., Stanford University, California, 1923-1926) y más directamente del tomo II: *Cuentos de encantamiento*.

⁹ Véase Mircea Eliade, *Images et symboles*, pp. 12-15.

espirituales. El esquema iniciático supone una ruptura con la vida anterior y la muerte simbólica del iniciando quien, gracias a una serie de pruebas y ritos de paso a los cuales tiene que someterse cuando emprende el viaje al otro mundo, consigue un nuevo saber y una renovación fundamental de su propio ser. El iniciado "renace", "resucita" es otro¹⁰. Mircea Eliade insiste en que todas las sociedades pre-modernas (o sea las que se han perpetuado hasta la Edad Media en Occidente y hasta la primera guerra mundial en el resto del mundo) han concedido un papel primordial a la ideología y a las técnicas de la iniciación¹¹. A partir de la Edad Media, los procesos iniciáticos han perdido su realidad ritual y han venido a ser temas literarios. No obstante, dice Mircea Eliade, aun hoy en día no han desaparecido por corresponder a un arquetipo esencial del ser humano. Siguen comunicando su mensaje espiritual pero a otro nivel de nuestra experiencia, dirigiéndose directamente a la imaginación¹². Y hay que reconocer que nunca como hoy en día se ha estudiado tanto el universo simbólico del subconsciente ni se ha hablado tanto de literatura iniciática¹³.

Sin embargo, no tenemos que olvidar que las sociedades no son inmóviles y que el hombre es inseparable de su historicidad. Lo cierto, como Jacques Le Goff lo ha subrayado¹⁴, es que la etnología modifica las perspectivas cronológicas de la historia, obliga a conceder atención a ese tiempo de la larga duración sobre el cual ha insistido Fernand Braudel¹⁵. Las mutaciones, particularmente las de las mentalidades, son muy lentas. Hasta en nuestras sociedades industriales, los arcaísmos afloran en cuanto se examinan la psicología y los comportamientos colectivos. El historiador que echa una mirada etnológica sobre las sociedades que estudia comprende mejor todo lo que hay de "litúrgico" en una sociedad histórica y hasta qué punto los mitos ancestrales y los elementos mágicos pueden subsistir en ella.

No es pues de extrañar que aun dejando de lado toda noción de arquetipo, sea posible rastrear tantas huellas de los temas iniciáticos en el folklore y en la literatura, que el esquema simbólico de la iniciación aparezca en numerosos mitos, cuentos y novelas, sobre todo a partir de la Edad Media. Así pues nos

¹⁰ Id., *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 12.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 260.

¹³ Véase por ejemplo lo que escribe Simone Vierre, *Rite, roman, initiation* (Presses Universitaires de Grenoble, 1973), pp. 93 y sigs.

¹⁴ Nos referimos a su trabajo: "L'historien et l'homme quotidien" en *Pour un autre Moyen Age-Temps, travail et culture en Occident*, Paris: Gallimard, 1977; col. "Bibliothèque des histoires", pp. 338 y sigs.). El trabajo que utilizamos pertenece a la cuarta parte del libro, cuyo título es significativo: "Vers une anthropologie historique".

¹⁵ Véase Fernand Braudel, "La larga duración" (en *La Historia y las Ciencias sociales*, Madrid: Alianza Editorial, 1968; col. "El Libro de Bolsillo", pp. 60-106).

es posible utilizar los análisis de Mircea Eliade quien, apoyándose en los trabajos de los etnólogos y en sus propias observaciones, ha estudiado las características de la iniciación. En efecto, no puede sino existir entre todos los procesos iniciáticos cierta *homología estructural*¹⁴. Lo que nos conduce también a afirmar es que, partiendo de un planteamiento muy diferente del de Mircea Eliade y tomando como base los cuentos populares rusos, Vladimir Propp ha puesto de relieve en el cuento maravilloso el mismo simbolismo iniciático cuyo origen se remontaría, según parece, al chamanismo de las épocas prehistóricas¹⁵.

La iniciación se compone de tres fases¹⁶. La primera es la de preparación del novicio, con los ritos preliminares de purificación y separación del mundo profano, necesarios para que el novicio experimente un temor sagrado y esté dispuesto a acoger las revelaciones que ha de conseguir. Por ello, el sitio de la iniciación está apartado de los lugares de la vida corriente y varias señales indican que se trata de un espacio "diferente" del ordinario. La segunda fase corresponde al viaje al otro mundo, al más allá, donde el futuro iniciado descubrirá los secretos sagrados. La entrada en el otro mundo es siempre dificultosa, paradójica, y se acompaña de una pérdida de conocimiento, verdadera (es el caso, por ejemplo, para los chamanes) o simulada, que simboliza la muerte iniciática. Durante su muerte, el iniciado, para quien el tiempo tiene ya una dimensión diferente, va a recibir buena parte de la enseñanza que ha de transformarle en otro hombre; pero para ello tiene que sufrir varias pruebas reales o simbólicas. Estas se escalonan desde las prácticas ascéticas hasta los tormentos más refinados. Entre las más empleadas figuran el ayuno — es lo que pasa, por ejemplo, con los chamanes — y la vigilia, ya que los muertos ni comen ni duermen¹⁷. Otras pruebas están relacionadas con los diversos elementos naturales y más particularmente con el agua y el fuego¹⁸. La muerte permite que el iniciado vuelva al estado prenatal, al caos primero que ha

precedido al nacimiento. Este *regressus ad uterum* tiene lugar, en muchos casos, dentro de la tierra pues es ésta la matriz a partir de la cual se ha creado la Humanidad, es la Tierra-Madre. Por eso grutas y cuevas desempeñan un papel tan importante en el proceso iniciático ya que gracias a ellas se puede llegar hasta las entrañas de la tierra. Por eso también el culto de las grutas ha sobrevivido a la extensión del cristianismo¹⁹. El viaje iniciático al reino de la Muerte adopta pues con frecuencia una de las tres modalidades posibles: hacia abajo, hacia el "infierno", hacia la residencia de los muertos, y más directamente de los antepasados míticos²⁰. Este viaje es siempre peligroso, pero uno de los peligros que corre el iniciado es el de perderse en la gran noche. Por esa razón, tanto Eneas como Dante tienen un guía y éste aparece en muchas iniciaciones. Gracias al guía iniciador, llega el futuro iniciado a un centro en el que viene a alcanzar un secreto, una verdad. Poseedor privilegiado de lo que ha conseguido en dicho centro, sale de allí con un nuevo saber que transforma su naturaleza profunda. La tercera fase corresponde, de tal modo, al nuevo nacimiento, a la renovación, a la resurrección. Estos nacimientos simbólicos son más o menos dramáticos y en algunos casos, como en las iniciaciones chamánicas, se traducen por el despertar del sueño estático. Y la verdad que ha alcanzado el iniciado le da la posibilidad de descubrir una manera diferente, nueva, de mirar las cosas, de orientar sus actos.

Ahora, ya podemos volver a Cervantes.

¹⁴ Es lo que dice también Mircea Eliade (*Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 26). Pueden verse, paralelamente, aunque en una perspectiva más amplia, las reflexiones de Vladimir Propp en la obra ya citada. *Las raíces históricas del cuento* y en *La morfología del cuento* (traducción de Lourdes Ortiz, 2ª ed., Madrid: Ed. Fundamentos, 1974).

¹⁵ Id. *Las raíces históricas del cuento* (véase, por ejemplo, la síntesis, pp. 524-535). Ese simbolismo también se nota en el cuento fantástico rumano (véase Florica Elena Lorint y Jean Bernabé, *La sorcellerie paysanne - Approche anthropologique de l'Homo Magus, avec une étude sur la Roumanie*, Bruxelles: Ed. A. de Boeck, 1977, pp. 47-48 y nota 36).

¹⁶ Utilizamos las diversas obras mencionadas de Mircea Eliade (véase supra nota 6), así como la síntesis hecha por Simone Vienne en su obra ya citada: *Rite, roman, initiation*.

¹⁷ Por ejemplo, los novicios Narrinyeri no comen ni duermen durante tres días (Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 47). Lo mismo ocurre entre los Yamana de la Tierra de Fuego o en las tribus de la California occidental (*ibid.*, pp. 48, 75) así como en las de la América del Norte (*ibid.*, p. 145), etc.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 51, 145, etc....

¹⁹ En muchos sitios de España, existen cuevas que se creen (o se creían hasta hace poco tiempo) encantadas: véase, por ejemplo, lo que escribe Ismael del Pan con relación a los pueblos serranos de la provincia de Toledo (*Folklore toledano - Supersticiones y creencias*, Toledo: Imp. de A. Medina, s.f., "Biblioteca Toledana". II, p. 15). Recuérdense, además, todas las creencias acerca de las numerosas cuevas de la "imperial ciudad" hasta tal punto que Carlos Pascual, en su *Guía secreta de Toledo* (Madrid: Ed. Al-Borak, 1976), no puede menos de dedicarle un capítulo entero a "Toledo subterráneo" (pp. 305 y sigs.) y pregunta: "¿Hubo ya cultos iniciáticos y celebraciones místicas en la Toledo prerromana, como quieren los libros medievales?" (p. 305). — Con frecuencia se pensaba que en las grutas vivían espíritus o hadas antes de que el cristianismo transformara dichos habitantes en santos que echaban a los demonios, lo que explica las peregrinaciones a dichos centros. Véase también el caso significativo del purgatorio de San Patricio, con la cueva milagrosa que conducía al otro mundo: el tema dio origen, entre varios escritos, a la comedia de Calderón, *El purgatorio de San Patricio* (1628?), y al texto muy difundido de Juan Pérez de Montalbán, *Vida y Purgatorio de San Patricio*, cuya primera edición salió a luz en 1627 (cf. la ed. moderna de M.G. Profeti, Università di Pisa, 1972). — Es preciso añadir que en algunos lugares se depositaban en las cavernas los niños muertos al nacer, con la esperanza de verlos resucitar (reminiscencia probable de los ritos iniciáticos). Es lo que ocurría, por ejemplo, en Provenza, en la población de Moustiers (cf. Fernand Benoit, *La Provence et le Comtat Venaissin - Arts et traditions populaires*, Avignon: Aubanel, 1976, p. 257).

²⁰ Las otras dos modalidades son: el viaje horizontal hacia una isla mítica y el viaje hacia lo alto, hacia el cielo, donde están los seres divinos (cf. Simone Vienne, *Rite, roman, initiation*, pp. 38-40).

El tema de la cueva, por las reminiscencias clásicas y mitológicas que suscitaba y el universo fantástico que evocaba, ha espoleado la imaginación de los contemporáneos de don Miguel y ha ocasionado numerosas realizaciones, tanto en el ámbito de los jardines aristocráticos y del Buen Retiro, como en el campo de la literatura. Es lo que traducía ya Leonardo de Vinci quien, en una página admirable escrita entre 1480 y 1485, ha notado lo que sentía al entrar en una caverna: temor a la cueva oscura y amenazadora y también ansia de ver si no encerraba alguna extraordinaria maravilla. En efecto, la gruta es, para él, el lugar privilegiado por el cual el artista puede alcanzar las entrañas de la tierra y entrar en contacto con los misterios de la Naturaleza²¹.

Algo parecido debía de ocurrirle a Cervantes quien, además, no podía sino estar enterado de todas las leyendas sobre las cuevas que corrían por tierras de Toledo²². Y en una obra contemporánea de la segunda parte del *Quijote*, en el entremés que se titula *La cueva de Salamanca*, no ha dejado de utilizar otra leyenda unida al mismo tema²³.

Por lo que hace a la cueva de Montesinos, no sabemos, hoy por hoy, si había dado origen a alguna fábula. Al evocar a la villa de La Solana, las *Relaciones topográficas* de 1575 se refieren al castillo de Rocafiorida donde, según se decía, había vivido una doncella noble y muy hermosa, llamada Rosafiorida, la cual se enamoró de oídas de Montesinos, le envió a buscar y, cuando hubo venido a verla, se casó con él; en el castillo vivieron y por fin murieron²⁴. Lo expuesto no es más que el trasunto de uno de los romances viejos que, sobre tal tema, existían en Castilla: el que incluye Agustín Durán en su colección relata todo lo indicado, excepto el casamiento²⁵. Sin embargo, las mismas *Relaciones* ..., inmediatamente después de la evocación del castillo y de su leyenda, mencionan lo siguiente:

²¹ Véase Léonard de Vinci, *La peinture* (texte critique d'André Chastel, Paris: Hermann, 1964; col. "Miroirs de l'Art"), p. 159.

²² Cf. *supra* nota 19.

²³ También escribió Juan Ruiz de Alarcón una comedia titulada *La cueva de Salamanca*. A las cuevas de Salamanca y de Toledo alude Baltasar Gracián en *El Criticón* (II, 5), bajo una forma que implica su gran celebridad: "Había brujas tantas como viejas (...), tesoros encantados y escondidos (...); minas de oro y de plata riquísimas, pero tapiadas hasta que se acaben las Indias, las cuevas de Salamanca y de Toledo" (citamos por la edición de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1960; *Obras completas*, p. 737a). Sobre dichas cuevas, escribió un discurso muy curioso el P. Benito Feijoo (véase *Obras escogidas*, B.A.E., t. 56, p. 374). Cf. también Manuel García Blanco, "El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título", en *Anales cervantinos*, I (1951), pp. 73-109.

²⁴ Véase Carmelo Viñas y Ramón Paz, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II - Ciudad Real* (Madrid: C.S.I.C., 1971), p. 432.

²⁵ Véase *Romancero general*, I (Madrid: Atlas, 1945; B.A.E., 10), p. 259a, n.º 384.

"cerca del dicho castillo está una cueba que llaman la Cueva de Montesinos, por de dentro de la cual dicen que pasa mucha agua dulce, siendo la del dicho río Guadiana más basta, y que pastores que andan en aquella ribera con ganados sacan agua de la dicha cueba para beber y guisar su comida ..."²⁶

Con relación a la cueva de Montesinos, no hay pues inclusión de elementos legendarios. ¿Será que no existían, lo que parece más bien extraño? ¿O será sencillamente que no dijeron nada sobre el particular los habitantes de La Solana a quienes se dirigieron los investigadores? Cualquiera que sea la solución, no sabemos nada más sobre el caso. Lo que es fácil de comprender es cómo pudo idear Cervantes el episodio. El nombre de la cueva, así como los romances de Rosafiorida (cuyo castillo estaba al lado de la cueva), romances en que figuraba Montesinos, remitían al ciclo del romancero que trata de ese paladín, de Durandarte y de Belerma²⁷. Pero lo interesante de la construcción cervantina es que el autor le ha dado al episodio las características de un proceso iniciático, como vamos a verlo²⁸.

Don Quijote quiere abandonar la casa de don Diego de Miranda, el caballero del verde gabán, para encaminarse a Zaragoza donde tiene intención de participar en las justas previstas. Pero, conforme lo dice el mismo: "primero había de entrar en la cueva de Montesinos, de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban" (XVIII, 79). Y aunque tiene que dejar de lado momentáneamente la realización de su proyecto, con ocasión de las bodas de Camacho, no renuncia a él. En cuanto lo puede, insiste sobre su determinación: "tenía gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ellas se decían por todos aquellos contornos" (XXII, 148). Nos damos cuenta de tal modo de que, para el caballero, es primordial adentrarse en la caverna. Sin expresarlo a las claras está buscando algo fundamental para él, unido al universo de lo maravilloso, de lo fantástico, algo muy diferente de lo que ve en el mundo que le rodea. El estado de ánimo de don Quijote se traduce por un gran deseo, un ímpetu arrebatador que le empuja a entrar en la cueva para conocer los misterios de la Naturaleza, del otro mundo. Ello nos hace pensar en lo que experimentaba Leonardo de Vinci, ya que además, como el artista, va a encontrarse el caballero ante la caverna espantosa, según la califica Cervantes (XXII, 158). Anticipando un poco, podemos decir ya que

²⁶ *Relaciones* ..., p. 482.

²⁷ *Romancero general*, I, pp. 254 y sigs.

²⁸ El episodio lo constituyen fundamentalmente los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte del *Quijote*. Citaremos por la edición de Francisco Rodríguez Marín conocida como "Edición del Centenario" (10 t., Madrid: Atlas, 1948). El episodio de la cueva de Montesinos está en el tomo V. Para facilitar la localización de los trozos a los cuales nos referiremos, indicaremos entre paréntesis los capítulos y las páginas correspondientes, de la manera siguiente: (XXII, 155).

lo que intenta don Quijote, sin tener clara conciencia de ello, es resolver el problema que le plantea el encanto de Dulcinea, a quien, como es sabido, ha de ver en la cueva²⁹. Hay que notar que el chamán baja al infierno para sacar de él al alma del enfermo robada por los demonios y que Orfeo, asimismo, desciende al mundo infernal para rescatar a su mujer Euridice, que acaba de morir³⁰. Paralelamente, como Vladimir Propp lo pone de relieve, el motivo del viaje del héroe al otro mundo es muchas veces, en el cuento maravilloso, la búsqueda de la esposa difunta³¹ o — así lo demuestran, por ejemplo, varios cuentos castellanos — la liberación de una princesa encantada³².

La cueva, como el lugar iniciático, está en un sitio apartado y, antes de separarse del mundo profano, don Quijote, a modo de novicio, se purifica por la oración y se prepara a la "peligrosa y nueva aventura" (XXII, 157).

La entrada en el otro mundo también es dificultosa ya que el caballero tiene que abrirse el camino "a fuerza de brazos o cuchilladas" (XXII, 157), derribando y cortando las malezas que obstruyen la boca de la caverna. Además, como en muchos cuentos folklóricos citados por Stith Thompson y en varios cuentos populares de encantamiento reunidos por Aurelio M. Espinosa³³, el paso al otro mundo es posible gracias a la cueva y a una soga, que también aparecen los cuentos analizados por Vladimir Propp³⁴ y en otros recogidos por Paul Delarue³⁵. En el texto cervantino, todo indica que nuestro héroe,

²⁹ Es preciso recordar que, después del encuentro, a la salida del Toboso, con su presunta dama transformada en campesina, don Quijote ha de repetir que pondrá todo en obra para conseguir que sea desencantada. Para él, no es sino una verdadera obsesión, ya que "quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira y el sol con que se alumbra y el sustento con que se mantiene", según las propias palabras del héroe (cap. XXXII de la 2ª parte).

³⁰ Véase Mírcsa Eliade, *Images et symboles*, p. 217.

³¹ *Las raíces históricas del cuento*, pp. 112-113, 295.

³² Véase, en Aurelio M. Espinosa, la serie de cuentos de encantamiento sobre el tema de Juan el Oso (*Cuentos populares españoles*, II, pp. 276-283, n.º 133-135). Véase también en Aurelio de Llano Roza de Ampudia el cuento de *Paloma blanca* (*Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Oviedo: Editorial La Nueva España, 1975, pp. 53-58).

³³ Léase el capítulo que Stith Thompson le dedica al "cuento complejo" (pp. 50 y sigs de su libro ya mencionado, *El cuento folklórico*) y más directamente la parte centrada sobre los cuentos de Juan el Oso y *El hijo del Oso* (pp. 60-61). Cf. también, p. 317, sobre la soga que permite acceder al mundo de la muerte (*ibid.*). En la otra obra de Stith Thompson ya citada, *Motif-Index of Folk-Literature*, véase lo que figura bajo el título *The lower world* (F. 80-F. 109, t. III); sobre la caverna como medio de llegar al otro mundo, cf. F. 92 (*Pir entrance to lower world*) y sobre la soga, cf. F. 96 (*Rope to lower world*) — Acerca de Aurelio M. Espinosa, véase la nota anterior.

³⁴ *Las raíces históricas del cuento*, pp. 295, 311-312, 415-416.

³⁵ Paul Delarue, *Le conte populaire français*, I (Paris: Ed. Erasme, 1957), cuento tipo n.º 301, "Les princesses délivrées du monde souterrain", pp. 109, 110, 113 (*Descente et séjour dans le monde souterrain*, V-A, V-B). Véase también Paul Sébillot, *Le folklore de France-I. Le ciel et la terre* (Paris: Mame-Morvan et Larose, 1963), p. 429.

después de haberse "hundido en el abismo", "despeñado", "empezado" (XXII, 157), "enterrado" (XXII, 159), "sepultado" (XXII, 155) ha de llegar al reino del más allá: Sancho hablará de "infierno" (XXII, 160) y hasta, con palabras significativas, de "bajada al otro mundo" (XXIII, 183). Este vocabulario no puede sino evocar la muerte de don Quijote y él mismo alude a ella cuando dice, antes de "dejarse calar al fondo de la caverna", que si se hubiera proveído de algún esquilón pequeño atado a la cuerda, junto a él, hubieran entendido, con el sonido, que "todavía bajaba y estaba vivo" (XXII, 157). El detalle de la campanilla (o de la esquila) asociada a la soga figura, hay que señalarlo de paso, en varios cuentos en los que aparece el viaje iniciático al otro mundo³⁶.

La muerte simbólica de don Quijote, no sólo se halla sugerida, sino expresada. En efecto, a poco de adentrarse en la cueva, le saltea "un sueño profundísimo" (XXIII, 164) que le deja sin sentido a lo largo de su viaje al reino del más allá. Es lo que les pasa a los chamanes, como lo hemos visto. Es lo que les ocurre a los novicios de la tribu Iruntaria quienes, al llegar a la gruta en la cual se practica la iniciación, se quedan dormidos³⁷. También pierden el conocimiento, en circunstancias parecidas, los iniciandos del Congo y de la Costa Loango, a raíz de tragarse cierta bebida³⁸.

Las características del otro mundo y del viaje iniciático van a desprenderse del relato posterior del caballero. Ese reino de la *oscuridad* — la palabra se emplea varias veces³⁹ — es el de la Muerte⁴⁰ y en él ha de encontrar don Quijote a seres difuntos o encantados y particularmente a los paladines míticos, Montesinos y Durandarte, para él verdaderos antepasados espirituales y, por lo menos uno de ellos (Durandarte), dechado de enamorados. En tal reino, como era de suponer, ni se come ni se duerme (XXIII, 180) y es lo que experimenta el caballero. Sin embargo, no tiene que confrontar otras pruebas, como la del agua, a pesar de que ésta esté presente en el episodio bajo formas diversas. En ese mundo, el tiempo es muy diferente del tiempo ordinario y profano, es un tiempo fuera del tiempo⁴¹: por ello, nuestro héroe piensa haberse quedado tres días en la cueva, mientras que Sancho le afirma que su estancia en ella ha durado poco más de una hora (XXIII, 179). Lo mismo puede notarse, acerca

³⁶ Véanse los cuentos de Juan el Oso recogidos por Aurelio M. Espinosa (cf. *supra* nota 32) y los reunidos por Paul Delarue (cf. nota anterior).

³⁷ *Las raíces históricas del cuento*, p. 133.

³⁸ Mírcsa Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 79.

³⁹ Véase: "este oscuridad que buscas" (XXII, 159), "aquella oscura región" (XXIII, 164), etc. ...

⁴⁰ No hay que olvidar que la muerte, para los Antiguos, es la ausencia de luz.

⁴¹ Simone Vierre, *Rites, roman, initiation*, p. 87.

del fluir más o menos rápido del tiempo en el otro mundo, en una serie de cuentos y leyendas en las que aparecen elementos del simbolismo iniciático⁴¹.

La espeleológica aventura le conduce a don Quijote a un "bello, ameno y deleitoso prado" (XXIII, 164) y se le ofrece a la vista "un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros o paredes parecían de transparente y claro cristal" (XXIII, 165). Pues Vladimir Propp subraya que en el cuento maravilloso el mundo del más allá posee, algunas veces, bellísimos prados y, con frecuencia, edificios, que son siempre palacios, de oro, de mármol o de cristal⁴². Y las mismas características pone de relieve Paul Sébillot, al estudiar, en el folclore francés, la bajada al mundo subterráneo⁴³.

Como en otros procesos iniciáticos, don Quijote va a tener un guía, Montesinos. Este posee rasgos del paladín, viejo ya, y del Primo, el "famoso estudiante" (XXII, 148), pues le coge "los hombros y los pechos una boca de colegial de nase verde" (XXIII, 165)⁴⁴. Montesinos es, en cierto modo, la síntesis del Primo, guía premiado que ha conducido al caballero hasta el lugar de la iniciación y es autor del libro de las *Transformaciones* (XXII, 156) - veremos posteriormente que el detalle no es insignificante - y del verdadero guía iniciador, que va a revelar al héroe los secretos del mundo subterráneo. De la misma manera, y en circunstancias paralelas, el guía aparece en el cuento maravilloso ruso⁴⁵ y también, bajo el aspecto de un anciano, en el folclore francés⁴⁶. Montesinos lleva al hidalgo manchego a un centro - la sala baja del palacio donde está el sepulcro de Durandarte (XXIII, 167) - y allí le descubre los arcanos de la historia heroico-burlesca de los dos paladines y de Belerma, después de la batalla de Roncesvalles, indicándole además que están encantados. Hay que notar que Merlin, causa del encanto, está asociado al universo infra-terrestre - "hijo del diablo", le llama Montesinos (XXIII, 165) - ya que en Forz, en Bretaña, se enseñaba la entrada de la caverna donde, según una leyenda, vivía dicho encantador⁴⁷. Pero lo importante para don Quijote es la consagración de sus proezas por boca de los antepasados míticos, de los ad-

mirados maestros⁴⁸. Montesinos no vacila en enaltecer el valor del que "ha resucitado... la andante caballería" (XXIII, 174) y en confiarle la esforzada misión de dar noticia al mundo de los misterios de la pasada vida heroica (XXIII, 166)⁴⁹, así como de desencantar a los paladines y a los que están con ellos (XXIII, 174 y 184). De tal modo, Montesinos le comunica al caballero - lo mismo pasa en otros procesos iniciáticos - la fuerza "mágica" para proseguir su hazañosa gesta.

Pero la iniciación de don Quijote no sería completa si el hidalgo no tuviera la revelación de los secretos unidos a la transformación de Dulcinea, ya que el deseo de conocerlos debe de ser el motivo profundo, aunque el héroe no tenga clara conciencia de ello, de su entrada en la cueva. Dulcinea le aparece bajo el aspecto de la campesina que había visto anteriormente y Montesinos le asegura que es una señora principal y que está encantada (XXIII, 182), lo que no puede sino tranquilizarle a la par que fortalecerle en su deseo de desencantarla. La solución aparece cuando le confía el paladín que, "andando el tiempo, [le] daría aviso cómo habían de ser desencantados... todos los que allí estaban" (XXIII, 184). Inmediatamente después, tiene lugar el episodio en que una de las compañeras de la Dama del Toboso le pide a don Quijote le preste a su señora, sobre un faldellín que le trae, media docena de reales (XXIII, 184-185). Sabido es que, aunque no acepta la prenda, no puede darle lo pedido sino tan sólo los cuatro reales que tiene (XXIII, 186). Es probable que el episodio, que se ha analizado de muy diversas maneras, corresponda a un intento fallado de desencantar a Dulcinea. Se puede pensar, claro está, que hay reminiscencias de los ritos de paso con entrega indispensable del pequeño ébulo a Caronte o a otro dios o mágico, al entrar en el mundo del más allá⁵¹. Sin embargo, la situación es diferente de la que supone semejante ritual. Es preciso señalar que uno de los temas que figuran con frecuencia en los cuentos de magia popular es el siguiente: en un rito de contra-magia llega la hechicera y pide se le preste un objeto usual; si se le concede, el encanto desaparece⁵². Por otra parte, en Bretaña, según cuenta una leyenda, existe, encantada y sumergida, la ciudad de Ia. En ciertas ocasiones sería posible desencantarla y entonces resucitaría. Pero para ello sería necesario dar una moneda y el que podría hacerlo se en-

⁴¹ Véase Paul Delarue, *Le conte populaire français*, I, p. 118, n.º 15-V. Cf. también Paul Sébillot, *Le folklore de France*, I, pp. 256-258; 442.

⁴² *Las raíces históricas del cuento*, pp. 416-417. Sobre la importancia del cristal como sustancia mágica y su papel en la iniciación, *Ibid.*, pp. 428-429.

⁴³ *Le folklore de France*, I, pp. 429-430.

⁴⁴ Véase también, sobre el particular: J. B. Avelle-Arcs y E. C. Riley, "Don Quijote" (en *Suma cervantina*, London: Tamesis Books Limited, 1973, pp. 47-79), p. 55.

⁴⁵ Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, pp. 295, 312-313 ("El guía").

⁴⁶ Paul Sébillot, *Le folklore de France*, I, p. 429.

⁴⁷ *Ibid.*, I, p. 464. - Sobre Merlin, cf. el libro de Paul Zumthor, *Merlin le prophète* (Genève: Slatkine Reprints, 1973; facsimil de la ed. de Lausanne, 1943).

⁴⁸ Véase el pertinente análisis de Ramón Menéndez Pidal en "Un aspecto de la elaboración del Quijote - La cueva de Montesinos" (*De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa Calpe, 1958; col. "Austral", pp. 47-50), p. 50.

⁴⁹ Tenemos que notar, sin embargo, que en la mayoría de los casos el secreto alcanzado por el iniciado, secreto que le confiere su nuevo poder, no se divulga a los demás.

⁵¹ Véase Arnold Van Gennep, *Les rites de passage* (Paris: Librairie critique Emile Nourry, 1909), pp. 221-222.

⁵² Véase Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* (Paris: P.U.F., 1973), 1.ª parte: "Esquisse d'une théorie générale de la magie", p. 124.

cuentra cada vez sin dinero⁵³. ¿No habrá un cruce entre creencias mágicas parecidas en el episodio cervantino al cual nos referimos? Hay que añadir que don Quijote le da a la campesina *cuatro* reales y que 4 es uno de los nombres mágicos (pero no 6)⁵⁴. Si don Quijote no puede o no sabe, de momento, desencantar a Dulcinea, está ya seguro de que, gracias a las revelaciones de Montesinos, su Dama será devuelta a su verdadero ser.

Poseedor privilegiado de los secretos que ha conseguido⁵⁵ y han de modificar su visión del mundo profano, el hidalgo manchego puede regresar a ese mundo. La vuelta al universo de los hombres toma la forma de una resurrección, de un nuevo nacimiento. No sólo sale físicamente el héroe de la cueva, de la Tierra-Madre, sino que, como en otros nacimientos simbólicos – los de los chamanes, de los iniciados de la tribu Iruntaria, etc. ...⁵⁶ – don Quijote despierta del sueño estático en el cual estaba sumido y recobra el conocimiento (XXII, 160). Por ello adquiere tanta importancia la duración que el caballero andante le atribuye a su estancia bajo tierra: "... a mi cuenta *tres días* he estado en aquellas partes remotas y escondidas ..." (XXIII, 179). En efecto, tres días dura la muerte iniciática, antes del renacimiento, en varias iniciaciones, que se trate de las que corresponden al ritual del upanayan en la India, de las que se practican en diversos lugares de África o de las que la Biblia les asigna a Jonás y a Cristo⁵⁷.

En el reino subterráneo, don Quijote ha alcanzado unas verdades fundamentales que le permiten relacionar su ideal caballeresco con la realidad. Ha descubierto los misterios de la pasada vida heroica y ha visto a los paladines

míticos. Estos han reconocido sus hazañas y le han comunicado la fuerza necesaria para proseguirlas. Si no ha logrado rescatar a Dulcinea, por lo menos ya ha desaparecido la angustia que experimentaba y le espolea ahora una gran esperanza, pues sabe que un tiempo ha de venir en que su Dama, desencantada, recobre su verdadero ser. Estas revelaciones iniciáticas, "cuya verdad – dice el caballero – ni admite réplica ni disputa" (XXIII, 184), no pueden sino ocasionar una transformación de su estado de ánimo, llevarle a mirar las cosas de una manera diferente y conducirlo a orientar sus actos de otro modo. Tal modificación, bien la percibe Sancho, quien exclama: "... en aciago día bajó vuesa merced, caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos *le ha vuelto*" (XXIII, 183). Ahora se comprenderá por qué el Primo indica que, después de regresar el hidalgo manchego de su viaje infra-terrestre, "quizá habrá cosas que las ponga yo en el libro de las *Transformaciones*" (XXII, 156) y por qué las "verdades" de don Quijote el iniciado no son más que "disparates" (XXIII, 183) para Sancho el profano. Este no está preparado para la iniciación, de modo que cuando cae "en una honda y escurisima sima" (IIª parte, cap. 55), después del episodio de la insula Barataria, no es capaz de soltarle la rienda a la imaginación y tan sólo le aparece la fría caverna.

Pero, se nos dirá, ¿cómo es posible que Cervantes haya podido restituir uno de esos procesos iniciáticos en una época en que éstos ya no tenían ninguna realidad ritual?

Tal afirmación no es completamente exacta. No hay que olvidar que en tiempo de don Miguel la profesión de religiosos y monjas, así como la ordenación de los clérigos se celebraban con ceremonias que remitían a un esquema de iniciación: separación del mundo profano, muerte simbólica (faz y cuerpo contra tierra), renacimiento en el universo sagrado. Piénsese también en la gesta del héroe divino, de Cristo – tan presente en la católica España – con las pruebas, la muerte, la bajada al infierno y la resurrección. Recuérdese también que la caballería corresponde a una iniciación de pubertad a la cual se sometía el joven noble a quien se armaba caballero, con las pruebas (velar las armas, recibir el espaldarazo), el padrino que es el guía (el maestro iniciador) y la transformación del doncel en hombre, en caballero. Y en el siglo XVII todavía se armaban caballeros, con todo el ceremonial previsto, los que habían recibido el hábito de una orden de caballería. ¿No se armará caballero don Quijote en la primera parte de la obra?

Por otro lado, los ritos de la caballería han transmitido numerosos motivos iniciáticos a la literatura que se elabora, del siglo XII en adelante, a partir de la "materia de Bretaña", sobre todo a los textos que tienen por héroes al rey Artús, a Perceval y a los otros paladines empeñados en la "búsqueda del

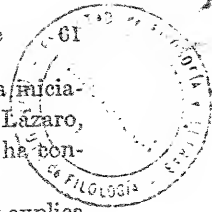
⁵³ Véase Paul Sébillot, *Le folklore de France*, II, pp. 54-55.

⁵⁴ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, p. 51.

⁵⁵ Esos secretos, esas verdades alcanzados durante el viaje iniciático se hallan representados muchas veces por tesoros en las leyendas y cuentos. De ahí, por ejemplo, que existan tantas cuevas encantadas en la región de Toledo donde, según dicen, se ocultan espléndidos tesoros (Ismael del Pan, *Folklore toledano*, pp. 15-16). De la misma manera, en los cuentos populares que ilustran el esquema de la iniciación, el héroe, después de su bajada al otro mundo, encuentra grandes tesoros (véanse los cuentos de Juan el Oso ya citados: Anrelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, II, pp. 276 y sigs.).

⁵⁶ Véanse S. Vierre, *Rite, roman, initiations*, pp. 46-47 y Vladimir Propp, *Les raïces historiques du conte*, p. 133.

⁵⁷ En el ritual del upanayan se dice que el maestro transforma al novicio en embrión y lo conserva tres noches en su vientre (cf. Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 119). Entre los Bantú, antes de la circuncisión, se verifica una ceremonia iniciática llamada "nacer de nuevo": el joven ha de quedarse tres días envuelto en la piel y la membrana del estómago de un carnero – lo que significa la gestación – y luego ha de meterse en la carne, al lado de su madre, y pegar chulidos como un recién nacido (ibid., p. 123). Jonás se queda tres días y tres noches en el vientre del gran pez que lo ha tragado (sobre este caso y otros parecidos, véase Mircea Eliade, *Mythes, rites et mystères*, pp. 271 y sigs.). Por otra parte, esbido es que Jesús, muerto, ha bajado a los infernos y ha resucitado al tercer día (sobre "Cristianismo e iniciación", cf. Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, pp. 248 y sigs.).



Santo Grial³². Y sabido es que el ciclo bretón ha dejado huellas en los libros en que algunos críticos han notado tal influencia³³, el simbolismo de la iniciación aparece a las claras a partir del primer tratado con las pruebas de Lázaro, traducciones al castellano³⁴ y ha dado origen a unos cuantos romances³⁵. Pero la muerte simbólica, la resurrección y la transformación del héroe que ha seguido un nuevo saber ...

La convergencia entre los diversos elementos que acabamos de reunir explica que Cervantes haya podido darle al episodio de la cueva de Montesinos la estructura de un proceso iniciático. Por ello, las diversas interpretaciones a las cuales nos hemos referido al principio de este trabajo no son contradictorias sino complementarias.

Además, varios cuentos populares "maravillosos", "de encantamiento", que corrían por Castilla en época de Cervantes - los de Juan el Oso, por ejemplo³⁶ - ilustran el esquema iniciático con la bajada del héroe al otro mundo gracias a una cueva y a una soga, con las pruebas, la adquisición de un nuevo saber y de un tesoro, etc. ... Hasta el detalle de la campanilla figura en ellos, como lo hemos apuntado anteriormente. ¿Quién sabe cuáles eran las reminiscencias que estos procesos iniciáticos provocaban en las mentalidades de los hombres del siglo XVII, tan arcaicas todavía por múltiples rasgos? Por otra parte - ya lo hemos subrayado -, ignoramos si existía alguna leyenda acerca de la cueva de Montesinos, relacionada con el simbolismo de la iniciación.

Por fin, hay que decir que otro tipo de literatura utiliza el esquema iniciático. Es el caso de *El asno de oro* de Apuleyo, traducido al español por el arcediano Diego López de Cortegana. Esta versión tuvo cuatro ediciones entre 1513, fecha de la primera, y 1601, año en que se publicó la cuarta³⁷. Pues el texto de Apuleyo refleja las iniciaciones rituales y el autor dice que se le ha iniciado en los misterios que tanta importancia tenían en el mundo grecolatino del segundo siglo de nuestra era. De ahí que la novela tenga por tema la iniciación de un tal Lucius y se halle construida según la técnica iniciática³⁸. Sería interesante analizar la influencia que la obra de Apuleyo ha podido ejercer sobre las letras castellanas de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, en el *Lazarillo de Tormes*,

³² Véase lo que escribe sobre el particular Mircea Eliade (*Initiation, rites, sociétés secrètes*, pp. 264-265). La demanda del Santo Grial es el título español de una novela de caballerías que pertenecía al ciclo bretón y cuya primera edición salió a luz en 1515.

³³ Véase Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas* (Madrid: C.S.I.C., 1952), p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ Véase *Romancero general* (ed. Agustín Durán, B.A.E.), I, pp. 197-198.

³⁶ Cf. *supra* nota 2.

³⁷ Cf. *supra* nota 32.

³⁸ Sobre las traducciones españolas del libro de Apuleyo, véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica* (10 t., Santander: Akus, C.S.I.C., 1950-1953), I, pp. 85 y sigs.

³⁹ Véase el análisis, desde este punto de vista, de la obra de Apuleyo en S. Viero, *Rite, roman, initiation*, pp. 100-102.

⁴⁰ Véanse los estudios de Jean Molino, "*Lazarillo de Tormes* et les *Métamorphoses* d'Apulée", en *Bulletin Hispanique*, LXVII (1965), pp. 322-333, y de Antonio Vilanova, "*L'Âne d'Or* d'Apulée, source et modèle du *Lazarillo de Tormes*" (en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris: Vrin, 1979, pp. 267-298).

Ejido Aurora
Cervantes y los puertos del sueño
estudios sobre la bobolea, el
Quijote y el Bersiles.
Barcelona, P.P.U., 1994.

LA CUEVA DE MONTESINOS Y LA TRADICIÓN ERASMISTA DE ULTRATUMBA

Llegóse luego don Quijote, y dijo:

—Dime tú, el que respondes: ¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos...?

—A lo de la cueva —respondieron—, hay mucho que decir: de todo tiene.

(*Quijote* II, LXII)

Relativo al sueño ← Las numerosas entradas bibliográficas de la cueva de Montesinos obligan a los críticos a utilizar toda clase de estrategias previas. Y es que cualquier cautela es poca a la hora de perseguir el trayecto espacial, temporal y onírico de don Quijote, convertido, como apunta Martín de Riquer, en un precedente de la moderna espeleología.¹

ciencia y estudio la forma y vida de los cavernos

1. Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1970, p. 144. Las fuentes de inspiración de la cueva de Montesinos, en Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del*

Desde el punto de vista genérico, y al margen de sus muchas implicaciones de teoría literaria, el episodio puede instalarse dentro de la tradición alegórica de los sueños o visiones de viajes de ultratumba con aberración temporal. Estilísticamente la perspectiva paródica reduce sueño, viaje y tiempo a una fusión de lo sublime con lo cotidiano y rebaja el romancero y la épica clásica y caballeresca a los terrenos del tercer estilo, lugar donde también se sitúa el propio protagonista y lo que es más asombroso, la propia Dulcinea, objeto último de todos sus desvelos.² Un punto de mira retórico focali-

«Quijote», Madrid, Gredos, II, 1975, pp. 448 y ss. Bibliografía reciente sobre el episodio, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. III. *Bibliografía fundamental*, preparada por Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, p. 122. Mariano Baquero Goyanes, *Los capítulos apócrifos del Quijote*, «Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco», Universidad de Granada, 1979, I, pp. 69-92, advertía en los prolegómenos, como suele ocurrir en la crítica más reciente, sobre la abundante bibliografía acumulada por el episodio cervantino desde Clemencia.

2. Sobre los viajes al más allá y las visiones, vid. los clásicos trabajos de E. Robert Curius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976, pp. 37 y ss. y pp. 154 y ss., Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1956, y especialmente las adiciones de María Rosa Lida: *La visión del trasnmundo en las literaturas hispánicas*, *ibid.*, p. 419, además de su artículo *Dos huecos del «Explanádion» en el «Quijote» y el «Persiles»*, «Romance Philology», IX, 1955-56, pp. 156-162. Para la relación con la Divina Comedia y Virgilio, William T. Avery, *Elementos dantescos del «Quijote»* (segunda parte), «Anales Cervantinos», XIII-XIV, 1974-75, pp. 3-36, quien analiza la imitación de Cervantes desde la sátira de los aspectos temporales y topográficos. Debo recordar, por el injusto olvido en que la crítica lo ha sumido, el fino análisis de J. Filgueira Valverde, *Tiempo y gusto en la narrativa medieval (la conigna CIII)*, Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1982² que en su primera ed. (1935) anticipó análisis posteriores de las visiones y viajes de ultratumba y acertó en ver la peculiar aberración temporal del episodio cervantino (vid. pp. 55 y ss.). También Harry Sieber, «Literary Time in the Cave of Montesinos», «Modern Language Notes», LXXXVI, 1971, pp. 268-273 y L. A. Murillo, *The Golden Dial. Temporal Configuration in Don Quijote*, Oxford, The Dolphin Book, 1975, pp. 144-152, hacen importantes observaciones sobre los diferentes tiempos del episodio, incluido el tiempo literario, como hace Sieber. Sobre los sueños, vid. el estudio de Georgina Sibba de Rivers, *El «Sueño» de San Juan Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books, 1977. Sobre el tema del sueño y los viajes al más allá, traté, a propósito de Santa Teresa, en un artículo *La configuración alegórica de «El castillo interior»*, «Boletín del Museo e Instituto «Cánón Aznar»», X, 1983, pp. 69-83. Sobre la base romancero de leyendas artúricas y carolingias que componen el relato, vid. las amplias notas de Andrés Murillo a su ed. cit. de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, pp. 213-215. Y vid. además E. C. Riley, *Metamorphosis, Myth and Dream in the Cave of Montesinos*, «Essays on Narrative

zaría el pasaje dentro de la *cronographia* múltiple que Cervantes ya cultivara en *La Galatea* o en la primera parte del *Quijote*, y de la invención de un espacio imaginario partiendo de unos espacios reales, lo que equivale a combinar la *topographia* con la *topotesia*.³ El perspectivismo, así como el ejercicio de la imitación compuesta, obligan además a considerar el episodio no sólo como logro máximo de creación que supera las más variadas fuentes, sino como muestra de un texto que se ilumina y entiende de formas muy diversas, según sea contemplado desde el punto de vista de su relator único, don Quijote, desde el de los oyentes privilegiados, Sancho y el Primo, o desde la sutil coartada de Cervantes que se escuda y confunde al lector, so pretexto de dejarlo en libertad, con el añadido del apócrifo.⁴

A estos planteamientos y otros más que la crítica ha extendido desde la literatura al pie del mapa hasta el psicoanálisis moderno, queremos añadir una observación que tal vez no resulte superflua: Cervantes, al poner en boca de don Quijote la relación de su sueño, nos ofrece, en definitiva, un ejemplo más de en qué consiste la invención literaria. Pues al volver el héroe de su viaje a la cueva recita ante sus dos oyentes un discurso en el que mezcla sus lecturas romanceriles y caballerescas con su propia experiencia vital anterior. El lector puede, a su vez, tomar el partido de Sancho y desconfiar de la verdad del relato o trasladarlo como constatación cierta, al igual que el pseudo-Ovidio del Primo, loco de la erudición, que dará por bueno el contenido del sermón quijotesco para trasladarlo a sus *Metamorfoseos* en aquellos puntos que le dan la razón. En este caso, don Quijote ofrece a su interlocutor justamente lo que andaba buscando. Recordemos que, tras la exhibición de sus futuras impresiones librescas, el Primo pide a don Quijote —atado ya con las so-

Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce», ed. por R. B. Tate, Oxford, 1982, pp. 105-119, y para una interpretación psicoanalítica, Carol B. Johnson, *Psychoanalysis and Don Quixote*, en *Approaches to Teaching Cervantes*, ed. por Richard Bjorson, M.L.S., 1984, pp. 104-112. Otra perspectiva, *infra*, pp. 179 y ss.

3. Sobre estos aspectos, *supra*, pp. 33 y ss.

4. André Laberit, *Estilística del testimonio apócrifo en el «Quijote»* (Estudio del capítulo XXIII de la 2ª parte), en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Universidad de Pisa, 1973, pp. 139 y ss. y Mariano Baquero Goyanes, *art. cit.*

gas al borde de la cueva— «que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro», para sacarlo en sus *Transformaciones*. A lo que Sancho Panza responderá con sal profética: «En manos está el pandero que le sabrá bien tañer».⁵

Conviene, sin embargo, tener en cuenta que el episodio no debe ser entendido aisladamente, sino como capítulo fundamental del *Quijote* de 1615, jugando un papel contrastivo con el episodio de Clavileño que, en dirección opuesta a la visita infernal de la cueva—bien es cierto que ésta va plagada de notas paradisiacas—, expresa la parodia de los viajes a las esferas celestes.⁶ Tradicionalmente este tipo de peregrinaciones fantásticas era llevado a cabo por los grandes héroes o por los mismos poetas, convertidos, en este último

5. Todas las citas y referencias al episodio de la cueva de Montesinos de este capítulo irán referidas a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1968.⁵

6. Cfr. A. Marasso, Cervantes, *La invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, 1954, pp. 139 y ss., quien traza los precedentes clásicos de la cueva y de las lagunas de Ruidera señalando además la tradición de los descensos en las novelas de caballería. Coincide con el estudio anterior ya cit. de Filgueira Valverde en entroncar la aberración temporal con los mitos célticos y la literatura española medieval. Y para las huellas de la épica italiana, pp. 147 y ss. Cabría añadir las observaciones de Patch, *op. cit.*, pp. 150 y ss. y 240, sobre la tópica referencia a los ríos subterráneos que desaparecen y vuelven a aparecer como el Guadiana, en las descripciones paradisiacas. La originalidad de Cervantes estriba en haber fundido en la cueva elementos propios de la tradición paradisiaca y de la infernal. Vale decir, localiza los elementos arquitectónicos y el *locus amoenus* del paraíso en la zona subterránea infernal. Cervantes describió otras visiones ultramundanas, en el romance *La morada de los celos* (*infra*, pp. 179 y ss.), y en *El Persiles* (cfr. Lida, en Patch, *ibid.*, p. 419). Vid. además Filgueira Valverde, *op. cit.*, pp. 30 y ss., quien señala la tradición celtista de localizar el paraíso in *inferis* y lo relaciona con el culto de montes y cavernas. Como recuerda E. C. Riley, *supra*, el Guadiana era considerado como un río de propiedades «maravillosas y singulares», por el hecho de esconderse y reaparecer, como el Tigris o el Sico. Vid. Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1933, vol. I, p. 441. Sobre las aguas letales y su relación con el Guadiana cervantino, vid. las observaciones de Juan Pérez Moya, *Filosofía secreta*, Barcelona, 1977, vol. II, pp. 391 y ss. Aquérón, Estigia y Flagelón son interpretadas como aguas infernales de tristeza y dolor. Ríos del infierno que representan las pasiones de nuestros pensamientos, lo tenebroso del alma (*ibid.*, pp. 389 y ss.). Vid. Peter W. Dunn, *La cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía*, «MLN», LXXXVIII, n. 2, 1973, pp. 190-214, y especialmente Juan Bautista Valle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March-Ed. Castalia, 1976, pp. 173 y ss., y Juan Bautista Valle-Arce, *Nuevos derlindes cervantinos*, Barcelona,

caso, en relatores de sus propias visiones. Pero en el *Quijote* Cervantes deja sólo a su héroe, como en Sierra Morena, desposeyendo además su relación de testimonios ajenos.⁷

Uno de los problemas básicos que los sueños planteaban con anterioridad a Cervantes era el de su verdad. Fernando de Herrera, al comentar el adjetivo «ebúrnea» de la *Egloga II* de Garcilaso, trae a colación todos los tópicos que al respecto acarrecaba el episodio XIX de la *Odisea* donde Homero pone dos puertas al sueño, como luego imitaría Virgilio en la *Eneida*:

... las puertas de los sueños son dos, porque entre el dormir nos ofenden y persiguen las visiones de los sueños, que parece que salen de las puertas del sueño. La una de éstas es de cuerno, y denota los ojos, que son de aquel color y más duros que los demás miembros, como los que no sienten frío, según dice Tulio en el 2 de la naturaleza de los dioses. Por esta puerta sale la verdad, que es por la vista: porque lo que vemos, sin duda es verdad. Y así se le atribuyen los sueños verdaderos, que dicen los poetas; porque el cuerpo adelgazado se hace perspicuo y transparente. La otra ebúrnea — de marfil — que es de marfil denso y frágil, y se da a los sueños vanos para que entendamos conforme a la opinión antigua algunas veces las visiones nocturnas ser engañosas y otras verdaderas, significa la boca, porque los dientes son de aquel color, y sabemos que lo que se habla puede ser falso; y por eso salió Eneas por la puerta ebúrnea, la cual denota en el hombre la animal aprehensión engañosa y ignorante de ciencia, especialmente de los que duermen.⁸

1975, pp. 337 y ss. También insiste en la presencia de lo infernal y lo paradisiaco E. C. Riley en el art. cit., *Metamorphosis, Myth and Dream...*, p. 109. Vid. nota 23, *infra*.

7. Vid. Avello-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, p. 177. Sobre los guías y la tradición dantesca, I. N. Hauf, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños de Quevedo»*, Madrid, Gredos, 1974, p. 23.

8. Para las *Anotaciones* de Fernando Herrera (1580), sigo la ed. de Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Universidad de Granada, 1966, pp. 490-491 —de donde he recogido (*supra*, p. 11), la cita prologal del Brocense—. Herrera dice seguir en este pasaje interpretativo de las puertas del sueño hémérico y virgiliano a Adriano Turbeno, cap. 14, lib. 4. El texto de Garcilaso es fundamental para entender la preocupación sobre la verdad o mentira de los sueños. Alburio se interroga:

El fragmento, conocido seguramente por Cervantes, no se limita, como hemos visto, al mero enunciado, sino que interpreta la calidad cierta o falsa de los sueños desde la diferencia entre lo visto y lo contado, concediendo la verdad a lo percibido por los ojos y la posible falsedad a lo emitido por la boca. Dado que del viaje a la cueva sólo contamos con la versión oral de su protagonista, ésta puede ser tanto cierta como engañosa, pues sólo sus palabras confirman lo que sus ojos vieron y lo que percibió con el resto de sus sentidos.

Macrobio, al que nos referiremos más adelante, había aludido también a las dos puertas del sueño. Se trataba de algo muy conocido que se refleja en las observaciones que recaban la diferencia que va de lo visto a lo soñado. Sin pretender una interpretación alegórica, cabe incluso pensar que Cervantes jugó con ello al presentarnos así a Montesinos por boca de su héroe:

Ofrecióseme luego a la vista un real y sumoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano.

Y en cualquier caso, las puertas de la verdad y de la mentira en literatura no tienen porqué coincidir con las de los sueños. Como género literario, los sueños o visiones llevan implícita la paradoja de ser generalmente testimonio verbal de algo que el visionario o

¿Es esto sueño o ciertamente toco
la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando!
Yo estúvate creyendo como loco.
¿O enjuto de mí! Tú vas volando
con prestas alas por la ebúrnea puerta;
yo quedome tendido aquí llorando (Ég. II, vv. 113-118)

Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Valencia, Castalia, 1974, p. 312. Como señala Rivers en la nota correspondiente, ya el Brocense había indicado las fuentes de las dos puertas del sueño: Homero (*Odisea*, XIX, 562-567) y Virgilio (*Enéida*, VI, 893-896) que luego ampliaría Tamayo. Sobre Herrera y los sueños, vid. G. Sábat de Rivers, *op. cit.*, pp. 38-40. Las puertas del sueño reaparecen en la narrativa de Juan Benet, como me advirtió Ricardo Gallón.

soñador percibió con los ojos y demás sentidos. Tal percepción visual es siempre anterior, pasada y, como ocurre en los *Sueños* de Quevedo, el *vi* y ocasionalmente el *oí*, son las fórmulas más repetidas en la narración.⁹ También en el *Quijote* se ofrece ese tiempo gramatical a la hora de constatar la visión en la cueva. Pero para entender el episodio, es necesario matizar cuáles son los ojos con que se mira en sueños, pues de ello depende la credibilidad o no del relato de don Quijote quien, ante las reservas de Sancho, predicará que la verdad de las cosas que con tanto gusto ha contado «ni admite réplica ni disputa».

Entre las pruebas de la evidencia que acarrea el discurso del héroe cervantino están, como suele ocurrir en las visiones, la de que todo cuanto éste relata lo ha percibido, como decimos, a través de los cinco sentidos, especialmente de la vista y el oído. Este argumento, sin embargo, lejos de desmentir que se trata de un sueño o visión, puede confirmarlo a las claras, si lo analizamos a la luz de los teóricos de la época —Huarde de San Juan, sin ir más lejos—,¹⁰ según los cuales existen cinco sentidos interiores o potencias del alma que actúan mientras el cuerpo está dormido.¹¹ Cabe, sin em-

9. Ilse Nolting Hauf, *op. cit.*, pp. 20 y 67 y ss. El propio Quevedo es consciente de ello en el *Sueño del infierno*. Vid. Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973, p. 106 (citare siempre por esta ed.). En el *Sueño del Juicio Final* presenta así los tópicos ruidos y tinieblas a la entrada de las visiones infernales que parodia también el *Quijote*: «Lleguéme por él, oí mucho ruido y quejas en la tie-rra. Lleguéme por ver lo que había y vi en una cueva honda —garganta del infierno— pe-nar muchos, y entre otros: un letrado...» (*ibid.*, p. 86). Curiosamente el final del sueño expresa la relación coincidente entre el punto de vista del visionario y la perspectiva de su narración; pues asegura, tras decir que se despertó con una carcajada: «Sueños son éstos, que si dueme vuestra excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las espera como las digo» (*ibid.*, p. 86).

10. «Yo no puedo dejar de entender que el ánima apartada del cuerpo, y también el demonio, tenga potencia visiva, olfativa, auditiva y táctica; lo cual me parece fácil de probar». Huarde de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Madrid, Ed. Nacional, 1977, pp. 158-159. Huarde aduce ejemplos bíblicos para probar las potencias de sentidos en el demonio. Más adelante confirmará de nuevo que «el ánima racional y el demonio se aprovechan para sus obras de las calidades materiales» (p. 162).

11. Herrera precisa la existencia de sentidos interiores y exteriores en su extensa definición del sueño que «es, según Plinio en el cap. último del lib. 10, abreviando a Aristóteles en el del sueño y despertamiento, un recesso y apartamiento del ánimo en medio de sí mismo; o es vuelta de los espíritus a las partes interiores, los cuales tor-

bargo, añadir que tales sentidos interiores pueden obrar igualmente, gracias a la facultad imaginativa, fuera del sueño, como confirma el conocido texto de San Ignacio de Loyola sobre la composición de lugar en el ejercicio del infierno que viene precisamente al caso.¹² Este planteamiento conviene ser recordado a la hora de interpretar otros textos similares, como es el caso de los Sueños de Quevedo, ya que afecta no sólo a la verosimilitud, sino al punto de vista narrativo, pues éste es generalmente el de la primera persona y en ella coinciden narrador y protagonista. De ahí la singularidad del episodio que tratamos al delegar el «autor» en Don Quijote, que es quien toma para sí la voz omnisciente del relato.¹³

Un texto que creo fundamental para interpretar el episodio de la cueva de Montesinos, *El Crotalón*, expresa bien a las claras cómo son «los sentidos del alma», los que entran en juego durante el sueño, y gracias a ellos puede el Gallo ir describiendo a su amo Micilo cuanto ha visto y oído en sus dos viajes ultramuntanos.¹⁴ La ambigüedad respecto a este punto está cuidadosamente formulada en el discurso de don Quijote que, tras decir que le «saltó un sueño profundísimo», dice despertó de él sin saber cómo y comprobó que así era limpiándose los ojos, tentándose y viendo sus concertados discursos. Estas pruebas vuelve a formularlas a cada paso, con la insistencia machacona de cuanto oyó, vio y tocó, amén de la salazón y la abstinencia que apelan de forma más indirecta a los sentidos res-

nan a salir por la vigilia, o, como quieren otros, un vigor y confortamiento del sentido espiritual, que es el interior y vínculo del sentido corporal, o cesación de los sentimientos o destallecimiento y desmayo del espíritu sensible» (ed. cit., p. 486). Vid. C. S. Lewis, *La imagen del mundo*, pp. 123 y ss.

12. *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, Madrid, «BAC», 1952, pp. 173-174; quinto ejercicio, Meditación del infierno.

13. D. F. Pring-Mill, *Some Techniques of Representations in the «Sueños» and the «Centón»*, «BHS», XLV, 1968, pp. 270-284, apunta el uso de la vista de la imaginación en Quevedo y Gracián, común a San Ignacio y a otros escritores ascéticos. Creo que la referencia a los sentidos interiores explica aspectos importantes de ambos textos, sin necesidad de acudir a imágenes interpretativas modernas. También en Calderón cobran gran importancia los sentidos, según la concepción tradicional, como aparece en mi trabajo *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, ed. cit., p. 72.

14. Seguiré la ed. de Asunción Rallo: Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, Madrid, Círculo, 1982.

tes del gusto y del olfato. Con ellas, como todos los visionarios, don Quijote avala la autenticidad de su cuento. Y no conformándose con tales testimonios internos, añade otros que, al trastocar la leyenda popular, como el puñal buido o los alarvos de los encantados, confirman los extremos de verdad de su maravillosa visión. Los cuatro reales de Sancho con que don Quijote aminora las necesidades de su dama añaden una evidencia mayor para la credibilidad del escudero, así como los vestidos de Dulcinea y su corte; aunque no para el lector, que se queda con la sospecha del incierto paradero de las dichas monedas.

El hombre, según la teoría tradicional, estaba compuesto por tres almas: racional, sensible y vegetativa. El alma racional gozaba de dos facultades: *intellectus* y *ratio*, y al alma vegetativa pertenecían los procesos inconscientes e involuntarios del organismo, como el crecimiento o la secreción. En cuanto al alma sensible, ésta tenía amplias funciones a través de los diez juicios o sentidos. De éstos, cinco son exteriores: vista, oído, olfato, gusto y tacto; y cinco interiores: memoria, apreciación, imaginación, fantasía y juicio común. La apreciación se identificaba con el instinto. La imaginación y la fantasía, separadas con anterioridad a la interpretación romántica, tenían asignadas funciones distintas. A la imaginación correspondía retener lo percibido y a la fantasía unirlo o separarlo. C. S. Lewis parangona la imaginación con la invención poética, y respecto a la fantasía, no parece descabellado ligarla al proceso de la composición poética. En cuanto al juicio común, conviene no homologarlo con el sentido común, sino con una función más compleja, la de enjuiciar y tomar conciencia de lo percibido por los sentidos.¹⁵ Aspectos éstos que creemos de útil consideración no sólo a la hora de equiparar el proceso onírico al de la creación literaria, sino también de analizar el relato de don Quijote, ya que estos juicios inte-

15. C. S. Lewis, *op. cit.*, pp. 123-126. Muy ilustradora es la definición que de la fantasía da Herrera como «potencia natural de la ánima sensitiva... Tulio la interpretó como Quintiliano visión y los modernos imaginación». Añade que la fantasía es engañosa: por ella se representan las imágenes de las cosas ausentes «que nos parecen que las vemos con los ojos, y las tenemos presentes, y podemos fingir y formar en el ánimo verdaderas y falsas imágenes a nuestra voluntad y arbitrio, y estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos exteriores» (*Garcilaso de la Vega y sus comentarios*, pp. 297-298).

riores entraban en liza durante el sueño, aunque el alma racional permaneciese inactiva. Todo esto, así como las relaciones fisiológico-psicológicas del sueño, era conocido en la época de Cervantes y había dado abundantes frutos.¹⁶

Conviene, sin embargo, recordar, a propósito de estos sentidos interiores, que la doctrina estoica había denunciado negativamente las verdades trastocadas por la fantasía o la imaginación. Siendo un buen testimonio las epístolas tardías de Quevedo *Contra los cuatro fantasmas de la vida*: Muerte, pobreza, desprecio y enfermedad. Fantasmas como los que rondan el sueño de don Quijote, mostrando la amarga visión de unos personajes literarios «encantados» y una Dulcinea acosada por la necesidad.¹⁷

Dentro de los esquemas de la época, las pruebas de los sentidos que aduce don Quijote no están reñidas como decimos, con el sueño. Todo lo contrario, avisan de ese mundo interior, bulle y vivo, en el que vuelan libremente las percepciones sensitivas. Así lo creía Quevedo, a sabiendas de que la experiencia onírica es individual y, por tanto, susceptible de ser invalidada en su verdad por quienes atienden la relación del visionario. En el *Sueño de la muerte* dice:

Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro.¹⁸

En cuanto a los citados comentarios de Herrera, no sólo hacen referencia a la existencia de los sentidos exteriores e interiores, sino a que la razón permanece atada durante el sueño, lo cual no deja de

16. G. Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 114 y ss., analiza los sentidos interiores en la poesía de Sor Juana y recoge algunas referencias al respecto, como las de Fray Luis y San Juan de la Cruz. Vid. además pp. 53, III y 136.

17. Sobre el tema, vid. la detallada exposición de Henry Etinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, 1972, pp. 92-108. Quevedo, como el Brocense, identificaba *fantasma*, *fantasía* e *imaginación*. Las cartas pueden verse en Francisco de Quevedo, *Obras completas*, tomo I: *Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1974, «Contra las cuatro partes del mundo y las cuatro fantasmas de la vida», pp. 1364 y ss. y 1424 y ss., respect. En *El mundo por dentro* (*Sueños*, p. 164), Quevedo dibuja a un viejo venerable (vid. *infra*). Es el Desengaño.

18. Quevedo, *Sueños*, ed. cit., p. 188.

tener gracia, si tenemos en cuenta la particular situación de la mente de don Quijote durante la vigilia.¹⁹ Aun así hasta el propio Sancho (por no mentar la referencia al apócrifo) conviene en que don Quijote razonaba mejor despierto que tras esa bajada al otro mundo:

Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse.

Sancho creará trastornada la mente de su amo a la salida de la cueva y pedirá a Dios recupere su menguado juicio. La credibilidad del sueño de don Quijote plantea además una cuestión de decoro que no debe ser desestimada. Si seguimos el pensamiento al uso en la época de Cervantes, el sueño de don Quijote carecería de importancia no sólo por venir de quien venía, sino por tratarse de materia de poca monta y sin trascendencia alguna para el resto de los mortales. En el *Sueño del juicio final* Quevedo apunta, remitiendo a textos clásicos:

Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer; es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores, como se colige del doctísimo y admirable Proporcio.²⁰

El valor premonitorio de algunos sueños, su valor profético, en la tradición bíblica y clásica, restaba valor a aquéllos de índole particular que no versaban sobre temas importantes relativos a la piedad o al interés político. Por lo mismo, la exégesis de los sueños, su interpretación, también estaba vedada a la mayoría. Cervantes lo re-

19. «Escribe Temistio en el cap. 20 de los ensueños que el ensueño es visión que ocurre en la quietud todas las veces que aquella virtud y potencia que juzga está impedida y atada y desierta con el desmayo y entorpecimiento del cuerpo; y como hay dos sentidos, interior y exterior, acontece que se vence el exterior en el sueño, y el otro no; lo cual sucede muchas veces cuando soñamos; y al contrario se adormece el interior, y el otro no» (ed. cit., p. 488).

20. Quevedo, *Sueños*, p. 71 y nota correspondiente. La referencia a Homero se había hecho tópica en la tradición de los sueños (cfr. G. Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 109-110).

cuerda en el *Persiles* cuando trae por boca de Maurício las palabras del *Levítico*: «No seáis agoreros, ni deis créditos a los sueños.» Y añade: «Porque no a todos es dado el entenderlos.»²¹

La verdad católica había introducido además un correctivo a las puertas de la verdad y la mentira según los clásicos grecolatinos, al distinguir entre «revelaciones divinas» e «ilusiones del demonio», como recuerda el propio Cervantes.²² El demonio ofrece así un papel activo en la generación de engañosas y vanas fantasías oníricas, como sabían muy bien Torquemada y Santa Teresa. Quevedo recuerda otro tanto en el *Sueño del infierno* cuando dice: «Sé que los sueños, las más veces, son burla de la fantasía y ocio del alma, y que el diablo nunca dice la verdad.»²³ Fantasía y demonio quedan así hermanados e igualados en el origen de los sueños inútiles que no merecen crédito. En el discurso de don Quijote, tras su descenso *ad inferos*, cuenta cómo Montesinos le habló de «Merlín, aquel francés encantador que dicen fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo.» La intervención pseudo-diabólica de Merlín no deja impasible a Sancho que reducirá toda la retahíla visionaria de su amo a imaginaciones:

... creo —respondió Sancho— que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá abajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado, y todo aquello que por contar le queda.

21. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, pp. 136-137 y notas. E. C. Riley llama la atención, en su art. cit. nota 17, sobre otro lugar cervantino que hace referencia a los sueños, el *Viaje del Parnaso*, 6.

22. *Los trabajos de Persiles...* *ibid.*

23. Quevedo, *Sueños*, ed. cit., p. 106. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1983, sitúa a los demonios en cuevas y concavidades de la tierra. El infierno está, según él, en los abismos. Para él los demonios provocan el sueño y el amor «loco». Y aunque cree que muchos de esos fantasmas son cosa fingida, producto de la imaginación o del humor melancólico, abunda en la leyenda de Merlín, hijo del diablo y de una monja (pp. 226, 261, 262-263 y 280). Torquemada menciona también el Guadiana y sigue a Plinio en la descripción del ultramundo.

Claro que don Quijote niega semejante propuesta a renglón seguido, al asegurar que cuanto ha dicho lo vio con sus propios ojos y lo tocó con sus propias manos. Más adelante, en la aventura de Clavileño, en la que por cierto se repite también la aberración temporal, estará guiado de nuevo «por el sabio Merlín, protoencantador de los encantadores».

El *Somnium Scipionis* de Cicerón ha sido citado más de una vez a propósito del episodio que analizamos, pero son los comentarios de Macrobio al texto ciceroniano los que proporcionan abundante información a la hora de interpretar el sueño de don Quijote en la cueva de Montesinos.²⁴ A C. S. Lewis debemos la demostración de cómo Cervantes siguió a Macrobio en el vuelo ascensional de Clavileño por las esferas celestes.²⁵ También el *Persiles* confirma esas lecturas, cuando dice que los sueños proceden «o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día».²⁶ Cicerón prestó credibilidad al sueño de Escipión argumentando, como otros escritores antes y después, siguiendo a Aristóteles, que de lo que se vive se sueña.²⁷ Macrobio, su intérprete, colocó la experiencia ciceroniana en la serie genérica de los sueños verídicos. Según él, existen cinco clases de sueño: *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium* y

24. Avallé-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, p. 191. El *Somnium Scipionis* se convirtió en modelo tradicional de los sueños, como indica G. Sabat de Rivers, *op. cit.* Hasta ha servido de título a Guillermo Carnero, en *El Sueño de Escipión*, para plantear su teoría de la creación literaria. Vid. en su *Ensayo de una teoría de la visión* (*Poesía 1966-1977*), Estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Peralta, Ed., 1979, pp. 129-153.

25. *Op. cit.*, pp. 18 y 72.

26. *Ed. cit.*, p. 137. Avallé-Arce constata en la nota correspondiente, remitiendo al ya citado trabajo de Lewis, la tradición occidental del tópico originado en Platón, y divulgado por Calcidio y Macrobio.

27. «Como me encontrase yo muy fatigado por el viaje y por la larga vigilia, me tomé un sueño más profundo que de ordinario. Entonces, debido, a mi entender, a lo que habíamos hablado, dado que con frecuencia nuestros pensamientos y nuestras palabras influyen en nuestro sueño...» (Cicerón, *La República*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 126). En el *Somnium Scipionis* se insiste, como en la tradición posterior hasta Cervantes, en la enajenación, asombro y admiración del visionario ante tantas maravillas. Las causas físicas y psíquicas del sueño concurren también en *Lo somni* de Bernat Meige (*Obras*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1959). Vid. *infra* lo dicho sobre Aristóteles.

visum,²⁸ riqueza léxica de la que la lengua española apenas puede hacer un traslado parcial. Pero desglosemos sus partes:

→ 1. El sueño propiamente dicho o *somnium*, que a su vez se divide en cinco especies, es aquel que por su oscuridad alegórica necesita ser interpretado y, como los sueños bíblicos, pide un exégeta.²⁹ Si el caso del *Quijote* descubre, según creo, un alto grado de desalegorización en tantos aspectos, el de la cueva de Montesinos prueba este extremo, manteniéndose en los márgenes de un discurso que para nada roca lecturas morales, anagógicas o alegóricas, y cuya lectura literal basta y sobra para el logro de la mayor riqueza interpretativa. Su literariedad, vale decir, el que el texto no salga de sí mismo, desautoriza cualquier intento de convertir lo dicho por don Quijote en una relación paralela a la del *Somnium*.

→ 2. La visión o visio tiene carácter profético o premonitorio. Comunica de antemano en el sueño lo que está por venir.³⁰ Y es este sentido, Cervantes rompe el esquema, o por mejor decir, lo invierte, porque como *visión a posteriori* recoge numerosos relatos del pasado, pero no prefigura acontecimiento alguno en la vida del héroe, que jamás desencantará a los condenados por el casidiable Merlín. Y por si no fuera suficiente, tampoco se cumplirán las palabras del «primer autor», cuando asegura que don Quijote «se retra-

28. Citado por la ed. latino-francesa de J. J. Dubouché: Macrobie, Varro, Mela. *Opuscula Completa*, París, 1850. Para el *Somnium*, pp. 9-116. He consultado también Macrobius Ambrosii Aurelii Theodosii, *In Somnium Scipionis Lib. II. Somnificationum*, (Lib. VII. Legendi Apud Sch. Gryphum, 1550, pp. 18 y ss., para los cinco géneros de sueños a que hacemos referencia. Como hemos dicho anteriormente, Macrobio alude también a las dos partes del sueño y las explica con una cita de Porfirio (*Ibid.*, p. 16). Un resumen de las teorías de Macrobio en relación con el *Somnium Scipionis* puede verse en C. S. Lewis, *op. cit.*, pp. 46 y ss., quien hace hincapié en la difusión de este texto en la Edad Media. El sueño fue imitado por Chaucer, Dante y posteriormente por Shakespeare. Tiene en cuenta la perspectiva mítica con la que Macrobio interpreta el texto, de ahí la búsqueda de su *attitudo* o significado profundo oculto.

29. Este *somnium* se subdivide, a su vez, en cinco especies, según se trate de un sueño particular, extraño, común a otros o concerna a lo público o a lo general («Huius quoque sunt species: aut cuius proprium, aut aliarum, aut commune, aut publicum, aut generale est»). Macrobius, *Opuscula*, ed. cit., pp. 14-15.

30. *Ibid.*, p. 14 («Visio est visum, cum id quis videt, quod eodem modo, quo apparuerat evenire»).

16» al final de su vida de tal historia y dijo que él la había inventado.

→ 3. El *oraculum* requiere la presencia en el sueño de un personaje venerable que instruya al soñador sobre lo que debe y no debe hacer y le da noticia de lo que le va a ocurrir en el futuro. Este tipo de sueño queda bastante desmitificado, como los anteriores, en la obra cervantina y explícita, entre otras fuentes que aluden a la necesidad de un guía en las visiones,³¹ la presencia del venerable Montesinos y su inutilidad como maestro y oráculo del sueño de don Quijote.

Cabe decir que de los tres tipos de sueño ninguno se corresponde con el que acontece en la cueva, salvo por vía desmitificadora. Si para Macrobio estos tres eran los sueños verídicos y útiles, y el de Escipión gozaba de ellos, en el caso del *Quijote*, son los que aparecen parodiados en su tradición profética, exegética y simbólica. Los dos restantes, *insomnium* y *visum*, que en Macrobio carecen de utilidad, son, sin embargo, los que prestan una mayor función novelística en el relato cervantino, huérfano de fines trascendentales y hecho por el gozo de contarlo, como expresa don Quijote, para asombro de oyentes y lectores, tal y como se intenta, con el recuento de sus maravillas.

→ 4. El *insomnium* es ese género de sueños al que ya hemos aludido y en el que se repiten las preocupaciones que acosan al individuo cuando está despierto. Estas «cosas vistas en sueños», que Virgilio ya consideraba de poca monta y sin mayor provecho, repiten como en eco las mismas obsesiones cotidianas, las mismas inquietudes amorosas, económicas o fisiológicas que padecen el individuo cuando está despierto. A este género de sueños debe don Quijote la fábrica de los elementos de su sueño y su configuración novelística.³²

31. *Ibid.*, 1: «El est oraculum quidem, cum in somnis parens, vel alia sancta gravissime persona, seu sacerdos, vel etiam Deus, aperit eventurum quid, aut non eventurum, faciendum vitandumve denuntiatur». El hecho de que ese personaje venerable fuese el padre, la madre un ministro de la religión o el mismo Dios hace más destacable la parodia de Montesinos en su faceta burlesca religiosa (*vid. infra*, nota 58).

32. *Ibid.*, p. 13. Particularmente interesante para el sueño de don Quijote es la observación de Macrobio de que este tipo afecta especialmente al amante que está le-

Los paralelismos entre el episodio de la cueva y la relación del Caballero del Bosque ya han sido apuntados por Avalle-Arce como prefiguraciones del sueño de don Quijote, así como la facha de Montesinos, a la medida del Primo «humanista» (y cabe añadir también de éstos «como clérigos o como estudiantes» que acompañan a don Diego y a don Lorenzo). Pero hay muchos otros elementos que preparan el viaje y el sueño del héroe para quien Dulcinea se le aparece no como ninfa del Tajo, sino como la labradora creada por la fantasía de Sancho. La procedencia de los personajes de la cueva, ya se sabe, venía de las fuentes romancescas y caballerescas de las que se alimentaba el magín del hidalgo. Y el Primo ofrece a pedir de boca el engarce de las lagunas de Ruidera con las metamorfosis que el sueño provoca.³⁸ La cueva de Montesinos se presenta como una meta inmediata en el peregrinaje del protagonista, a medio plazo y antes de la consabida meta final de las justas de Zaragoza.³⁹ Ya en el primer capítulo don Quijote aparece encamado con los visajes de la boca de raso verde de Montesinos y la calidad del corazón de Durandarte:

Visitándole, en fin, y hallándole sentado en la cama, vestida una almilla de bayeta verde, con un bonete colorado toledano; y estaba seco y amojamado, que no parecía sino hecho de caracmonia.⁴⁰

los perros, pues dice que «las imaginaciones y simulacros y visiones que se ofrecen en la quietud al entendimiento, se mueven y levantan del concupiscent y agitación de los espíritus y cuerpos, y parte de la codicia y estudio y afecciones mayores del hombre lo cual vemos en los perros». Más adelante Herrera traslada unos versos de Petronio Arbitro que hablan del perro que ladra en sueños creyendo perseguir «la liebre imaginada» (p. 490). Quevedo recuerda otro tanto en el *Sueño del Jairo Final*, donde recrea su sueño el libro del Beato Hipólito sobre el fin del mundo que acaba de leer. A tal propósito, cita a Claudiano, que en su *Itapio* dice «que todos los animales sueñan de noche como sombras de lo que trataron de día». Y Petronio Arbitro dice: «*Et canis in somnis leporis vestigia latrat*» (Quevedo, *Sueños*, ed. cit., p. 72 y nota). Aristóteles, *Obras*, p. 129, se afirma en la posesión de la parte sensible del alma durante el sueño, y en la vivacidad de la imaginación.

38. Avalle-Arce en su ed. de *Don Quijote de la Mancha* (segunda parte), ed. cit.,² p. 121.

39. *Quijote*, II, p. 716.

40. *Ibid.*, pp. 579-580. Y vid. Helena Percas, *op. cit.*, p. 573. Importa señalar las observaciones de esta autora sobre la semejanza entre el episodio del Caballero del Lago, cap. L, de la primera parte y el de la cueva de Montesinos. La alusión a la carne momia

Sobre el arte de resucitar muertos, superior al de matar gigantes, según el propio don Quijote afirma, Sancho responderá con un «cogido le tengo» que produce la consiguiente expectación, confirmada en los antros de la cueva, y aun superada, pues, como señalamos, no sólo resucita muertos, sino que los inventa.⁴¹

Dulcinea, «encantada» de labradora, saltará sobre la horrica a horcajadas, más ligera que un halcón y más diestra que jinete cordobés o mejicano.⁴² A la zaga van disparadas sus compañeras, preparando (como Basilio, que saltaba «más que una cabra»)⁴³ el salto de la compañera de Dulcinea en la cueva, con «una cabriola, que se levantó dos varas de medio en el aire». Sancho, por su parte, había dicho que el primer «volteador del mundo» era Lucifer, dando con ello el matiz diabólico preciso.⁴⁴

Don Quijote, que de muchacho fue aficionado a la carátula, contemplará la carrea de la muerte de Angulo el Malo con su feo demonio, pero desechará «estos fantasmas», Lucifer y Muerte, tal y como los cómicos se los presentan, en busca de «mejores y más calificadas aventuras».⁴⁵ Porque don Quijote, como cualquier autor de su tiempo, no pretendía seguir sólo a sus modelos, sino superarlos y emularlos constantemente. El proceso desmitificador de la cueva y el logrado intento de desalegorización del sueño que lleva a cabo en ella Cervantes tienen su antesala en la parodia de esta carreta llena de personificaciones teatrales. A lo que también habría que añadir, visperas de la cueva, la danza alegórica con castillo y salvajes que

(carne enjuta, sin humedad, por estar embalsamada, según Covarrubias) aparece también en el cap. L de la primera parte, donde Sancho se va con una empanada y dice: «y si el hombre no va harto, o bien proveídas las aforas allí se podrá quedar, como muchas veces se queda, hecho carne momia». Tomo la referencia de la ed. de Francisco Rodríguez Marín, Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1948, vol. III, p. 395. Sobre el verde, vid. *infra*.

41. *Quijote*, II, p. 636.

42. *Ibid.*, p. 650.

43. *Ibid.*, p. 719.

44. *Ibid.*, p. 746.

45. *Ibid.*, pp. 655 y ss. La cita, en 659. Don Quijote increpa a los de la carreta de Angulo el Malo comparándola con la barca de Carón (p. 655), presente en numerosas visiones infernales. Además de parodiar las personificaciones alegóricas de los cómicos se ríe de las comparaciones mitológicas o tópicas al hermanar a Rocinante y al rucio con Niso y Eurialo y Filades y Orestes (p. 662).

ofrecen esa batalla entre amor e interés que los cuatro reales materializan luego burlescamente, abundando en la discusión y ejemplo de las mismas bodas de Camacho.⁴⁶

Los modelos con los que actúa la imaginativa de don Quijote van así entretreídos de su propia experiencia y de sus lecturas, pero además deben tenerse en cuenta los modelos orales, y no sólo por lo que a la tradición romanceril se refiere. Pues don Quijote desea entrar en la cueva de Montesinos «de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban».⁴⁷ Estos modelos orales afectan en más de una ocasión a los dichos y obras de don Quijote e incluso a la estrategia narrativa del autor. Pongo por caso el soneto de don Lorenzo, hijo de don Diego Miranda, sobre Píramo y Tisbe, que más adelante acarrea la comparación en boca del estudiante de los desdichados amantes con Basilio y Quiteria, ayudando así al lector a establecer relaciones.⁴⁸

La composición del sueño parte, por tanto, del entretreído de diversos modelos, como la propia invención literaria. El Primo, cuya meta es, sin duda, la traslación a la obra impresa de lo leído y oído como cosa cierta, negará que la sarta de maravillas que don Quijote cuenta de la cueva sea asunto de inventiva por una cuestión de tiempo que se desmiente por sí misma:

46. *Ibid.*, pp. 730 y ss. Me parece oportuno señalar que los versos recitados por Cupido lo confirman como Dios de los cuatro elementos y del infierno mitológico. También en el *Periplus*, ed. cit., pp. 214 y ss., hay un debate alegórico entre Amor e Interés, tema más que gastado en la época.

47. *Quijote*, II, p. 716. Más adelante se insiste en la fama local y nacional de la cueva de Montesinos y de las lagunas de Ruidera, p. 744. Poco después Sancho, Don Quijote y el Primo toman «la derrera de la famosa cueva de Montesinos» (p. 745). Cervantes juega, sin embargo, con la versatilidad de la fama, pues también el licenciado califica en ese contexto a su «primo» de «famoso estudiante» Gethin Hughes. *The Cave of Montesinos: Don Quixote's Interpretation and Dulcinea's Disenchantment*, «BSH», LIV, 1977, p. 107, hace referencia a la fama como impulsora de la entrada de don Quijote en la cueva. Y véase A. Redondo en *El proceso iniciático...*, pp. 51-53.

48. *Ibid.*, pp. 715 y 719. También se anuncia la cueva en p. 743. En la casa del Caballero del Verde Gabán, que tenía «la cueva en el panal» (p. 707), renueva la memoria de Dulcinea a la vista de las roboscadas linajes. Para la mente de Don Quijote todo pretexto era bueno para recordarla, ya que siempre la tenía consigo

Pues ¿había de mentir el señor don Quijote, que, aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras?

Y lo mismo se nos dice pensaba curiosamente el primer autor. Hamele que en los márgenes del libro dijo, entre otras cosas, sobre la historia de don Quijote:

Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates.

Carco en el que se unifican dos perspectivas coincidentes, aunque no lo estén en otros puntos del problema.

El proceso de la composición del sueño se muestra ante el lector en su hechura, de modo que éste puede reconocer los materiales de su fábrica. Don Quijote no sólo vive de la literatura, sino que toma sus modelos de cuanto va viendo y oyendo en su largo peregrinar.

La memoria —aludida por Sancho— forma parte del proceso generador de la fantasía. Lo que ocurre es que el carácter fantástico depende en literatura de cómo se presentan ante el lector los hechos y el sueño rompe una posible vía de credibilidad y verosimilitud. De ahí que don Quijote intente a lo largo de su relación romper constantemente con semejante marco, aferrándose a contarlo como vivencia.⁴⁹ Cervantes demuestra todo ello palmariamente en el *Periplus* cuando Periandro describe su visita a una selva maravillosa ante un cortejo de anonadados oyentes que, como los lectores, sólo al final descubren que se trataba de una «visión hermosa» acaecida en

49. Para la importancia del lector en la literatura fantástica, véase T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1972, pp. 42 y ss. y 186 y ss. Para él, lo fantástico debe cumplir tres condiciones: 1) La duda entre la explicación natural y la sobrenatural de los hechos; 2) esta vacilación del lector se confía a un personaje y ella es uno de los temas de la obra (con el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje); y 3) el lector debe rechazar la lectura «poética» o «alegórica». Sobre este peligro, que implica la identificación del lector con el personaje, nos advierte el propio Cervantes en la perspectiva del Primo. Y véase también las observaciones de Todorov sobre la ruptura espacio-temporal en los textos fantásticos (pp. 142 y ss.).

sueños. Auristela lo explica en estos términos, expresando que la verdad en literatura depende, entre otras cosas, de como se diga:

De tal manera —respondió Auristela— ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

—Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades.⁵⁰

Los que oyen el sueño de Periandro le piden más al relator que, al contrario de don Quijote, prefiere dejar bien claros los límites del sueño y mostrar la capacidad poética de maravillar sin mentir, como si aquello fuese historia.⁵¹ El asombro que don Quijote pretende causar en Sancho y el Primo con la relación de cosas extraordinarias se apoya en desmentir constantemente —al revés que Periandro— que se trata de un sueño.

Por todo ello, Cervantes va mucho más allá de la constatación de los principios del ensueño, confirmándolo como espejo fantástico de las obsesiones diurnas, pues convierte el tópico en una muestra de cómo actúan los modelos en la libre invención literaria y de cómo las cosas cambian según la forma en que se cuentan.

Respecto a las causas de los sueños, a las que ya se ha hecho referencia, creo interesante aducir, por otro lado, las aportadas por Fer-

50. *Persiles*, ed. cit., p. 24. Vid. en el capítulo quince del libro segundo, pp. 240 y ss., este proceso que completan las palabras de Arnaldo, quien a continuación insta a Periandro para que prosiga, «pero sin repetir sueños, porque los ánimos trabajados siempre los engendran muchos y confusos» (*ibid.*, p. 244). Más adelante, reaparecerá «la agradable isla donde vivió en sueños» (*ibid.*, p. 281) en ese cuadro que resume pictóricamente los pasajes fundamentales de la novela, no dejando ésta lugar equívoco sobre las fronteras del sueño.

51. Como dice E. C. Riley en su ya citada *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 291, «El *Persiles* se caracteriza por su empeño de racionalizarlo todo». En *El coloquio de los perros*, Riley percibe tres posibilidades interpretativas respecto a su verosimilitud: 1) Que sea verdad; 2) que sea sueño o delirio de Campuzano; y 3) que lo inventara para engañar o para divertir; y las pone en relación con el episodio de la cueva. Añade que ninguna de las tres puede verificarse de manera concluyente.

nando de Herrera, cuatro —según él—, dos internas y dos externas.⁵² Entre las internas, la primera es justamente la que acabamos de analizar: los deseos y pensamientos diurnos se repiten durante el sueño. La segunda proviene de la disposición del cuerpo y los humores, y, en este sentido, conviene aducir de nuevo la singularidad del héroe cervantino y su incapacidad para atar su razón aún estando despierto. Respecto a las causas externas, Herrera habla primero de «la impresión corporal, o del aire, o de cuerpos celestes, que mueven y despiertan la imaginación o la fantasía del que duerme y le hacen ver en aquella imaginación cosas conformes a la disposición de los cuerpos celestes».⁵³ En este caso, cabe recordar que cuando don Quijote entra en «aquella oscura región» determina descansar un poco y pensar en cómo seguir adelante sin tener quien le sustente. Y en tales pensamientos le asalta «un sueño profundísimo» que le hace pasar de pensativo a durmiente, sin él procurarlo. La hora es también anómala y se relaciona con la tradición literaria bucólica de la siesta propicia.⁵⁴ Recordemos que son las dos de la tarde cuando entra en la cueva y que don Quijote no ha comido todavía. Ello descarta, precisamente, la causa externa de la digestión en la provocación del sueño y es sólo la oscuridad del lugar la que anticipa las visiones que los tratadistas del sueño colocan entre los márgenes de la noche. Lo que sí cumple Cervantes es la prueba del agotamiento físico del héroe a la salida del «sueño», además del hambre, como hará más tarde el propio Quevedo al regresar a su aposento tras el *Sueño de la muerte*.⁵⁵ Las bien proveídas alforjas de Sancho, de vuelta de las bodas de Cama-

52. *Op. cit.*, p. 488. Herrera ilustra sus argumentos con abundantes textos de los poetas clásicos: Claudiano, Estacio, Séneca y Petronio Árbitro.

53. *Ibid.*, p. 490.

54. *Vid. supra*, pp. 33 y ss. Américo Castro, que dedicó una nota extensa al espacio de *La Galatea* en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1967, pp. 385-386, al analizar el problema espacio-temporal de la cueva de Montesinos, anotó cómo el sol se cubre de nubes cuando don Quijote empieza su relato a las cuatro de la tarde.

55. «Con esto me hallé en mi aposento tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño». *Sueños*, ed. cit., p. 243. Respecto a la oscuridad, era tradicional la inserción del sueño en los márgenes de la noche, sombría como las nocturnas aves que también pertenecen a los tópicos del sueño (cfr. G. Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 65 y ss.) y de las que se burla Cervantes cuando el héroe las espanta a la entrada de la cueva. Al trasladar el sueño a hora tan intempestiva como la del medio día se desmitificaban los horarios nocturnos. La noción aristotélica de que al final de la digestión coincidía con el despertar justifica —junto al hecho de que don Quijote «viva» tres días

cho y las del Primo, alivian la grandísima hambre de don Quijote con una merienda-cena. Ésta detiene incluso la relación de don Quijote que espera hasta las cuatro de la tarde para hacer el recuento de su viaje. Y, añadimos, para desmentir —si es que era necesario— la opinión del Primo y la del autor apócrifo respecto a la falta de tiempo para fabricar embelecos.

En cuanto a la causa astrológica, carece de sentido, aunque bien pudiera trasvasarse a los terrenos celestes de Clavileño. Y otro tanto ocurre con la segunda causa externa, y última de las aducidas por Herrera. Esto es, la espiritual, «cuando Dios mueva la fantasía con el ministerio angélico, y amaestra por ensueños a los hombres, revelándoles sus misterios». Nada de esto afecta al sueño de don Quijote que muestra el tono desencantado de los versos de Petronio Arbiter traducidos por Herrera:

Los sueños que con sombras voladoras
engañan al humano entendimiento,
ni sacros templos, ni en calladas horas
envían dioses del celeste asiento;
mas con falsas visiones formadoras
de las cosas, que ofrece al sentimiento,
cada uno los hace y los figura
en el reposo de la sombra oscura.⁵⁷

Como ya dijimos, Cervantes procura desterrar del sueño toda la ganza alegórica que acarrecaba, así como sus valores de oráculo y profecía. Angus Fletcher asignó a la cueva de Montesinos carácter de alegoría y la entroncó, como otros han hecho, con el género de las visiones, al igual

que la cueva — el hombre que trae de ella. El lugar al que descendió don Quijote no era el más indicado para el sueño, si aceptamos indicaciones como la de Alonso de Chirino que recomienda no dormir en suelo húmedo o seco. También avisa de la conveniencia de no dormir inmediatamente después de cenar (cfr. María Teresa Herrera, *Menor daño de la medicina de Alonso de Chirino*. Edición crítica y glosada. Universidad de Salamanca, 1973, p. 29). Aristóteles abunda en detalles sobre las causas del sueño (digestión, cansancio, relajación, exceso de humedad y calor...). Vid. Aristóteles, *Opera*, Madrid, S.A., vol. II, pp. 137-140 quien cree que el melancólico es poco propicio al sueño.

56. Op. cit., pp. 489 y 490, respectivamente.

que la *Divina comedia*.⁵⁷ Y no erraba en ello, pues el texto cervantino contiene todos los materiales precisos. Hasta el tópico inicial del *locus amoenus* no le es ajeno, ya que con anterioridad a la fusión de elementos paradisíacos e infernales del palacio transparente de Montesinos, Cervantes coloca a su héroe «en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana». Pero la diferencia del *Quijote* con las alegorías que le precedieron no es sólo de grado. El proceso de desmitificación no alcanza únicamente a los personajes con los que se topa, sino a la del mismo género de visiones de ultramundo en el que éstos se enmarcan. Cervantes rompe con el entramado alegórico visionario, desmembrando la baraja de interpretaciones y exégesis que se salen de lo meramente literario. Y con ello no sólo supera a los modelos contrahaciéndolos, sino que va más allá, como veremos, de la tradición erasmista de las visiones que rescataron el *Icaromenipo* de Luciano con unos fines éticos de los que él se aparta.

El episodio de la cueva de Montesinos creo debe entenderse como trasvase novelesco de la trayectoria desmitificadora de las visiones de ultramundo seguidas por los erasmistas que, bajo las especies del sueño, denunciaron lacras sociales y espiritualidades huérfas. El detalle del rosario de Montesinos no es por ello mero accidente, sino estilización de la figura del hipócrita, consustancial a la tradición lucianesca de las visiones infernales como las de Alfonso de Valdés, *El Crotalón* o Quevedo.⁵⁸

57. Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell Univ. Press, 1970, p. 348.

58. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, 1959, pp. 784 y 788, se refirió al rosario de Montesinos y al que don Quijote amaña en Sierra Morena con los jirones de las faldas de su camisa, texto que corrigió después, en la segunda ed. de 1965, fabricándolo con agallas de alcorcho. Rosarios de cuentas conadoras aparecen en *Rinconete y Cortadillo*, denunciando el ruido de los rozos y los usos hipócritas del rosario, como en Erasmo y sus seguidores (ibid., pp. 144, 293, 357, 381, 393 y 730. Y p. 643, para la huella de Luciano en Erasmo y los erasmistas). Para la liturgia y las oraciones, Lauro Olmedo, *El ingenio de Cervantes y la cueva de Don Quijote*, Madrid, Ayuso, 1973², pp. 96 y ss. y 103. Pero creo, como digo, que el rosario de Montesinos no es un elemento aislado, sino que aparece con toda lógica en el marco de la visión ultramundana en la que los erasmistas habían colocado a «los sepulcros blanqueados», transformando el texto de Luciano. Vid. Margherita Monneale, *Luciano y Quevedo: la humanidad condenada*, «RLI», VIII, 1955, pp. 213-227.

Los *Diálogos de los muertos* de Luciano llevaban, como se sabe, abundante carga de desmitificación mitológica y burla de las metamorfosis, como las de Dafne o Aedón, que Cervantes trasvasa a la épica clásica y romanceril. Jacinto y Narciso, Aquiles y Tiro, con otros bellos y bellas de la mitología, aparecen ante Menipo en los infiernos, hechos «hueso y cráneos desnudos de carne», junto a otras celebridades, «todas ellas polvo, friolera, cabezas, realmente sin consistencia alguna».⁵⁹ El proceso desmitificador de las metamorfosis alcanza su punto álgido en otra obra de Luciano, los *Diálogos de los dioses*,⁶⁰ y para situar el sistema de ridiculización a que Cervantes somete las metamorfosis de las lagunas de Ruidera cabe recordar, amén de las parodias ovidianas, los *Diálogos marinos* de Luciano, donde éste discute las transformaciones acuáticas y geográficas.⁶¹

59. Luciano, *Obras*, ed. de José Alsina, Barcelona, Alma Mater, 1961, vol. II, pp. 32, 57 y 79. También parodia las transformaciones como la de Dafne, p. 79. En la concepción nihilista de Luciano, subyace, como indica Alsina, p. 13, la idea de que la muerte iguala a todos. Téngase en cuenta, como señala Patch, *op. cit.*, p. 31, que ya Aristófanes y Ferécrides se habían reído del mundo inferior. Éste junto a los condenados comiendo tordos en hambre, aspecto culinario que no está ausente ni en el episodio de la cueva ni en los *Sueños* de Quevedo, como veremos. Y *vid.* la referencia en *Diálogos de los muertos*, p. 16, a la alforja llena de altramuzes y a la cena de Hécate y el huevo lustral. Las alusiones a la avaricia y al aspecto económico también rondan en «las trampitas de dinero» de los pasajes de Caronte (pp. 22 y 26). La sátira menipea también partía de la estructura de viajes celestes o subterráneos que mezclaban lo serio con lo cómico (cfr. Luciano, *Obras*, I, Madrid, Gredos, 1981, introducción de José Alsina Clota, quien recoge las impresiones de Luciano en el Renacimiento en Italia y España [desde 1544] y sintetiza la huella en los escritores españoles a partir de Luis Vives). La retórica de Luciano para captar la atención sobre su relato del sueño creto es seguida en el discurso de don Quijote (*El Sueño*, *Obras*, I, p. 10). M. Menéndez Pelayo, en *Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid, 1910, p. CCLXXXIII, señaló la huella de Luciano en la *Comedia intitulada Doleria o sueño del Mundo* (Amberes, 1572) de Pedro Hurtado de la Vera, alegoría que se encierra toda ella bajo la imagen del mundo en brazos de Morfeo, como su propio título indica. *Vid.* la obra en *Orígenes*, pp. 312 y ss. Téngase en cuenta el art. de A. Vives, *Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo*, «Helmántica», I, n.º 17, 1954, pp. 193-208. Muestra también las huellas de los *Sueños* quevedescos para con Claudiano y el *Satiricón* de Petronio, ofreciendo distintos grados de imitación lucianesca en el manejo de la sátira que culminan en *La hora de todos*.

60. *Ibid.*, vol. I, pp. 19 y ss. Las metamorfosis son puestas en tela de juicio y los dioses rebajados a escala humana e infantil, como esa invitación de Zeus a Ganímedes para que juegue a la tabas (p. 29) o las escenas de celos entre Zeus y Hera.

61. *Ibid.*, vol. I, pp. 82 y ss. y 96. Curiosamente fue Juan de Jarava, el traductor de Luciano al español, el que tradujo también el *Sueño de Escipión*, como indicó M. Batái-

Luciano, a través de Erasmo, dejó su impronta, como se sabe, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés.⁶² No vamos a analizar aquí el entramado ideológico de su proclama de religiosidad interior, pero sí destacar el humor con el que Valdés salpica su descripción infernal, en algunos casos parejo a la sátira cervantina, como ese anciano Carón al que Mercurio niega un peine para sus cabellos volanderos y su barba, «chapeo vedejudo lleno de escarcha», que no peinaba desde hacía «más de dos mil y quinientos años».⁶³ El diálogo inicial entre los protagonistas a propósito de las indefinidas fronteras del sueño recuerda el de don Quijote y Sancho, y nos muestra cómo Cervantes, pendiente o no del texto valdesiano, supo recoger la ironía, la parodia y la sátira con las que los erasmistas tiñeron las visiones.⁶⁴

Más a nuestro propósito, el *Crotalón* descubre en sus cantos del Gallo abundantes paralelismos con el *Quijote* en el viaje infernal y en el celeste. El *Crotalón* parte del consabido tópico aristotélico de que el sueño es producto de las vivencias inmediatas, recoge la tradicional referencia a los sentidos interiores y delimita la verosimilitud inherente a las diferencias entre lo visto y lo so-

lido, *Erasmo y España*, p. 643, con referencias a la huella del texto de Cicerón en el viaje paradisiaco de Juan Maldonado. Sobre este autor, *vid.* el estudio y ed. de Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, «*Paraenesis ad Litteras*», *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980. Asensio sintetiza la fantasía utópica del *Somnium* (1532) de Maldonado, tras las huellas de Cicerón y Macrobio. Maldonado mostró críticas burlescas contra la falsa piedad en su *Hispaniola* (cfr. *La Española*, ed. bilingüe de María Ángeles Durán Ramos, Barcelona, Bosch, 1983, p. 26). Y *vid.* N. Haef, *op. cit.*, p. 59, para la tradición humanista del *somnium* satírico. Recuerda la influencia de Justo Lipsio que escribió un sueño titulado *Sátira menipea*.

62. Sigo la ed. de José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1965. Ya en el «prohemio» Valdés confiesa sus fuentes: Luciano, Pontano y Erasmo (pp. 1-3).

63. *Ibid.*, p. 75. Aquí Valdés parodia la longevidad de los moradores del Hades y se ríe de las barbas, como luego hace Cervantes con Montesinos.

64. *Ibid.*, p. 5 y *vid.* p. XV. También Valdés denuncia, por la vestimenta y gestos, la hipocresía, como cuando define al obispo (p. 61).

65. El *Crotalón*, ed. cit., p. 84. Asunción Rallo ilustra el tópico aristotélico de las causas fisiológicas del sueño con interesantes referencias a textos de Pedro Simón Abril y de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Para la referencia acerca de que las almas que no tienen cuerpo se habían en el paraíso con las voces interiores del alma, p. 329. Sobre la dialéctica entre lo visto y lo soñado, p. 358. El gallo termina su relato de la peregrinación infernal diciendo que despertó «como de un grave sueño muy profundo» (p. 374).

ñado.⁶⁵ La desmitificación de los seres infernales y de todos los tópicos, incluido el del interés monetario, aparecen a cada paso por boca del Gallo que trata de relegar los embustes a la ficción poética, como es el caso de las interpretaciones simbólicas de los ríos y las lagunas del infierno.⁶⁶ Recordemos además que ya en el prólogo su autor había sometido a juicio crítico las transformaciones ovidianas y que trata de interpretar los detalles tradicionales de las pinturas ultraterrenas como metáforas y símbolos empleados por los poetas para mejor darse a entender.⁶⁷ Dos detalles de la obra ofrecen al lector el recuerdo de la obra cervantina. Uno de ellos, personificación de la piedad falsa e hipócrita, bien puede traerse a propósito del rosario de Montesinos. Me refiero al que lleva el gallo en su transfiguración como beguino, también con barba «larga y espesa de gran autoridad» y «un rosario largo, de cuentas muy gruesas en la mano, que cada vez que la una cuenta caía sobre la otra lo oían todos cuantos en un gran templo estuvieron».⁶⁸ Por otra parte, la visión paródica del desfile de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, cuya procesión era connatural a toda descripción ultramundana desde el *Apocalipsis* de San Juan, puede servirnos para entender la de Belerma y su séquito en la cueva de Montesinos; mascarada, a su vez, de los luctuosos visajes que acompañaban a los muertos de amores en la poesía cancioneril y en las novelas sentimentales. Las doncellas del *Crotalón* aparecen en el consabido «ameno prado» celeste, paraíso en el que se emplaza un templo «edificado de jaspes muy claros de ámbar y beril

66. *Ibid.* En el canto XVII se ponen en tela de juicio los mitos que se tonían por cosa cierta. Pero es en la descripción del infierno donde se desmienten los personajes y los ríos del Averno, así como los aspectos económicos del viaje de los muertos, la topografía, etc., puro fingimiento poético (pp. 336-339).

67. *Ibid.*, pp. 84-85. A. Rallo anota igual interpretación de las transformaciones ovidianas en *El Scholástico* de Villalón. En pp. 327-328: «Y todo lo demás que vosotros en este caso por acá decís es por vía de metáfora, o manera de decir, porque lo podáis mejor entender en vuestra manera de hablar». El Gallo insiste, en p. 336, en pintar con exageración a Micilo en el infierno tal como él lo vio, haciéndole presentes las miserias de los condenados. Para asegurar más adelante que los tópicos descriptivos son «ficción de fabulosos poetas y historiadores de la falsa gentilidad» que no inventaron, sin embargo, vanamente, sino para dar a entender la verdad. Todo lo que no sea condena de los vicios es pura ficción que ellos pusieron «para cumplir sus metros y poesías» (p. 339).

68. *Ibid.*, pp. 142-143. La «barba larga y espesa de grande autoridad» le servía también de disfraz.

transparente»,⁶⁹ como el que preludia el cristalino alcázar de Montesinos. Porque la cueva del Quijote localiza un paraíso subterráneo donde suelen situarse las visiones infernales. De éstas toma todos los elementos negativos que atañen a los encantados, pero sin los sufrimientos físicos que en largas series enumerativas son consustanciales a las pinturas cultas y populares del infierno. Si en *El Crotalón* se colocan cielo e infierno en los cantos XII a XVI, unificando los dos textos de Luciano, *Menipo en las nubes* y *Menipo en los infiernos*, en la cueva de Montesinos se fusionan ambos, con una gran economía descriptiva y reduciendo la visión tópica a elementos mínimos que el autor transforma. Por otra parte, al presentar la bajada en el marco del sueño lo mismo que la subida a lomos de Clavileño, Cervantes prescinde incluso del nivel metafórico que *El Crotalón* ofrece, reduciendo ascensos y bajadas ultraterrenas a los espacios de la fantasía posible en liza con lo verosímil.

La superfluidad de las pompas fúnebres que *El Crotalón* acarrea, basándose en el *De Luctu* de Luciano, queda reflejada en el entierro milanés del marqués del Gasto, cuyo fantasmagoría no está lejos de la visión de ultratumba de Durandarte y la corte de Belerma. El desfile de quinientos niños y largos enlutados, arrastrando sus estandartes, todo en blanco y negro, de *El Crotalón* puede compararse con la procesión de enlutadas en la cueva, cuyos atavíos concuerdan con el largo capuz de Montesinos.⁷⁰ El Gallo, al

69. *Ibid.*, pp. 326-328. El templo, en p. 330. Curtius, *op. cit.*, pp. 178 y ss., recuerda la aparición de Natura y las hermanas celestiales en el *Anticlaudio* de Alain de Lille; M. Morreale, *Luciano y «El Crotalón»*, cit. p. 392, hace referencia a Luciano en relación con el pasaje de las once mil vírgenes en *El Crotalón*.

70. *Ibid.*, p. 276. Según Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua* (1611), el capuz es «una capa cerrada larga, que oy día traen algunos por luto y antiguamente era el hábito de los españoles honrados en la paz, como lo era la toga de los romanos». Añade que en su tiempo la usaban hombres de toda condición. Negra es la gorra milanés de Montesinos de la que Covarrubias habla en pasado, como cosa que ya no está de moda. La gorra fina de Milán llevaba «un cerquillo de hierro que la tenía tiesa». El ir cubierto era privilegio de grandeza. De luto van las hermosísimas doncellas, lo mismo que Belerma; ésta lleva turbantes y tocas blancas y las bellas, los turbantes blancos. El negro imprimía solemnidad en las fiestas. Para este extremo y para el anacronismo de la vestimenta de los encantados de la cueva, cfr. Max von Boehn, *La moda. Historia del traje en Europa*, vol. III, *Siglo XVII*, Barcelona, Salvat, 1928, pp. 83 y ss., y el estudio preliminar del Marqués de Lozoya.

fuente

descender a las oscuras peñas de la Libia, no sólo topa con una desarrapada mujer gimiente de «rostro amarillo, flaco y desgraciado», con los ojos hundidos, sino que encuentra el alma de Rosicler de Siria, «la más infeliz y malhadada donzella», para seguir luego con el descenso al infierno, mostrándose así la inserción de historias novelescas en el encuadre tradicional de los condenados de fama.

La lectura de Luciano influyó en la sátira social y antiescolástica del siglo XVI, según Margherita Morreale, y por lo que al *Crosalón* atañe, la huella fue de índole ética, pero cabe también destacar que su autor aprovechó el tema para ahondar en problemas de poética que, como hemos visto, atañen a la verosimilitud, al decoro y a la perspectiva crítica.⁷¹ Cervantes utiliza levemente los rasgos de coarsura espiritual para su episodio empleando, como venimos insistiendo, la desmitificación y la parodia con fines puramente novelescos. En este sentido, también se distancia de Quevedo, en los *Sueños* anteriores a 1615, que creo conocía. Y otro tanto hizo Quevedo posteriormente al aprovechar en su último *Sueño de la muerte* elementos diseñados por Cervantes en la cueva de Montesinos. La crítica que Luciano hiciera de los filósofos pitagóricos y estoicos Quevedo la renueva en los retratos de hipócritas. Uno de ellos, el *Incensado Calabrés del Alguacil* (1604-1608), rosario en mano y disciplina en cinto, bien puede compararse con Montesinos, cuyo rosario también pertenece a la tradición de los sepulcros blanqueados. Quevedo se rió de los condenados, como hiciera Luciano, y de todos los personajes habituales en las visitas infernales, como Cerbero y Aqueronte.⁷² Pero estas analogías no implican sino coinci-

71. El *Crosalón*, pp. 342 y ss., y M. Morreale, *Luciano y «El Crosalón»*, *La visión del más allá*, «*Bolletín Hispanique*», LVI, 1954, pp. 388-393. Vid. en *El Crosalón*, pp. 294-296, la pintura de las academias donde se estudia en el laboratorio de confusión de la falsa filosofía y de la falsa teología.

72. Citaré por Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973, p. 90. Quevedo define al Calabrés: «un buen romance, hipócrita». Vid. R. Melling Hual, *op. cit.* Para un estado de la cuestión, R. M. Pérez, *Quevedo. Los sueños*, Londres, Tamesis, «Critical Guides to Spanish Texts», 39, 1983. Y Dinko Cvitanovic, *El sueño y su representación en el Barroco español*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969, pp. 9-89, «Hipótesis sobre la representación del sueño en Quevedo», quien relaciona los *Sueños* con Erasmo y Rabelais en la valoración de la risa. Apunta también su sentido premonitorio. Para la cronología, seguir la ed. de Henry Bringham de *Los Sueños*, Barcelona, Planeta, 1984

dencias excepcionales en lo que constituye dos modos muy distintos de entender el género visionario. Lo grotesco, tocado cautamente por Cervantes, es sustancial en Quevedo. Éste aprovecha abundante material carnalesco y folklórico, como señala Iffland, en su visión infernal.⁷³ En el caso de Cervantes, y al margen de la tradición folklórica de la cueva, podemos apuntar cómo las referencias a la descomposición del cuerpo, a la longevidad y la mascarada grotesca afectan a los habitantes del alcázar de Montesinos, situado topográficamente en el abismo.⁷⁴

La alusión a las deyecciones y a la comida es inherente, como señaló Bajtin, a la tradición folklórica, lo mismo que el viaje de ultratumba.⁷⁵ Otro tanto ocurre con el mal mensil con el que niega a

(en un atinado prólogo que lamentablemente viene desmentido por la cronología discordante que a continuación añade José Luis Gómez): *El Sueño del Juicio final* (circa 1604), *El aguacil endemoniado* (1604-1608), *El Sueño del infierno* (1608), *El mundo por de dentro* (1612). Los sueños lucianescos fueron incorporados a la literatura barroca con notables cambios respecto a los renacentistas como apuntó —a propósito del epílogo del género, Enrique Gómez— Carmen de Fez en *La estructura barroca de «El Siglo pitagórico»*, Madrid, Cursa, Universidad de Málaga, 1978, pp. 64 y ss. El marco paródico del sueño y sus tópicos tradicionales, en Antonio Enriquez Gómez, *El Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadalupe*, ed. de Charles Amiel, París, Ed. Hispanoamericana, 1977, pp. 13 y ss.

73. Vid. James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1982, vol. I, pp. 17 y ss. y vol. II, cap. V, sobre *Los Sueños*.

74. J. Iffland destaca, *ibid.*, II, p. 188, estas esferas de la negación que afectan a las descripciones grotescas en *Los sueños* de Quevedo. El «vejete» de Montesinos, como lo califica Sancho, es, creo, familia de los Matusalenes que entraban hasta en lo folklórico. Pensemos además que la barba era también signo paródico en el entremés con figuras de vejete. También Quevedo, en *El sueño del Juicio Final*, había tocado el tópico de la cueva-garganta del infierno (*ed. cit.*, p. 86). Filgueira Valverde, *op. cit.*, pp. 47 y 50, trata de los tópicos de longevidad, como el de Job o Matusalén, y de la espera del héroe de larga barba que ansía ser liberado en su caverna. Por otra parte, el tema venía de lejos, como señala Carlot A. Canal, en *El tema del sueño y la imagen del laberinto en Quevedo*, Dinko Cvitanovic, *op. cit.*, p. 140, n. 31, pues Séneca, en su *Cartas a Lucilio*, dibuja el infierno como morada de pálidas enfermedades y de la triste vejez.

75. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1980, p. 271, analiza el vínculo particular del comer con la muerte y los infiernos en la tradición carnalesca y abunda en el sentido topográfico de lo alto y lo bajo. La tierra aparece como vínculo del nacimiento y resurrección, tumba y vientre.

Belerma sus lejanas verduras. El mundo cósmico, personificado en la materia fecal y en la orina, tiene en el texto, como los demás signos que acompañan la vida de los encantados personajes de la cueva, una clara relación con la tradición folklórica del infierno y de la muerte.⁷⁶ Un término culinario como el «amojado» era connatural a las descripciones de los condenados —y estaba presente, como indicamos, en la tradición lucianesca—, donde todo lo referido al cuerpo y lo bajo formaba parte de la alegría popular y el realismo grotesco. Rabelais parodió también las visiones de ultratumba, tanto celestes como infernales, convirtiendo el infierno en carnaval. El rebajamiento de los héroes es una de sus metas, gozándose en una tradición literaria que coincide en sus fuentes con las que la crítica ha asignado al episodio de Cervantes.⁷⁷ Tal vez un análisis en profundidad de los elementos carnalescos de la cueva de Montesinos arrojaría mayores luces sobre la misma. Y ello en una obra que, como estudió A. Redondo, muestra altas cotas de imitación en esa línea.⁷⁸ Desde la multicolor arpillera de la burra del Primo a los saltos de la compañera de Dulcinea, pasando por el color de la beca de Montesinos y su barba, junto al desfile de difuntos-vivos, hay, creo, rasgos suficientes que en su perspectiva grotesca delatan herencias del carnaval y no sólo de la tradición culta. En la cueva hay elementos de inversión propios de la tradición carnalesca como el del tiempo, la caricatura épica, la fealdad de Belerma, su porte de dueña y los turbantes a la turquesa de ella y su séquito, claros signos de fiesta cortesana o, para ir más lejos, de infidelidad cristiana. Junto a ello, la facha escolar y las actitudes femeninas del héroe Montesinos, con pañizuelo de puntas y llorando un mar de lágrimas hasta lavar sus manos de la sangre de su primo Durandarte.⁷⁹

76. *Ibid.*, pp. 297 y 301-303. Y vid. 158, 250 y 271. Para Belerma, *infra*, p. 182.

77. *Ibid.*, p. 313. Bajtin señala cómo en la literatura medieval «el cuerpo despedazado de un santo había dado lugar muchas veces a las imágenes y enumeraciones grotescas». El testamento del asno que lega las partes de su cuerpo desmembrado está en esa línea paródica (p. 315). Para Rabelais y el infierno convertido en carnaval, pp. 344 y ss. Para las fuentes clásicas, pp. 348 y ss.

78. A. Redondo, *Tradición carnalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el «Quijote»*, «Bulletin Hispanique», LXXX, 1-2, 1978, pp. 39-70 y *El personaje de don Quijote: Tradiciones folklóricas-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXIX, 1980, pp. 36-59.

79. Bajtin, *op. cit.*, pp. 357-358, señala cómo Arlequín, cuya vestimenta es,

Por otro lado, conviene recordar que la técnica de los viejos *adynata* influyó en las parodias del viaje homérico al Hades desde Luciano, como es el caso de Alfonso de Valdés. El mundo al revés, presente en Rabelais y en otras descripciones infernales de tipo lucianesco, no está ausente de la cueva de Montesinos, aunque sea por vía de encantamiento. De forma muy estilizada, el episodio muestra los consabidos contrastes del tópico entre el ayer y el hoy de las virtudes heroicas, la codicia femenina, la belleza contrahecha y los muertos-vivos que hablan, se quejan y suspiran, amén de la inversión general de unos héroes que ni visten ni se comportan como lo fueron en la leyenda y en la tradición literaria. Recordemos que de Montesinos se especifica lleva rosario en lugar de espada. Y en cuanto a Dulcinea y sus compañeras, aparecen contra todo lo que la amada en el deseo de un amador como don Quijote pudiera y quisiera figurarla.⁸⁰

como se sabe, multicolor, baja a los infiernos y con sus cabriolas y piruetas hace reír a Plutón y a Caronte (y vid. pp. 352 y ss.). La misma perspectiva topográfica, es decir, inferior, está presente en el episodio cervantino. Y por lo que pueda valer para la vestimenta de Belerma y su compañía, vid. también Julio Caro Baroja, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1979², p. 128, quien indica el uso de trajes a la turca en carnaval. Carnestolendas «iba vestido de turco con un hermoso turbante». Los turbantes —turcos o moriscos— eran frecuentes en los disfraces procesionales y danzas del Corpus. También en las fiestas cortesanas. Doña Cuarema, por otra parte, aparecía como mujer vieja, chupada y larga, con caravanas de ayuno (*ibid.*, p. 30). Covarrubias define el turbante como «cobertura de cabeza de la qual usan los africanos y los demás moros y turcos». Era aderezo de infieles y sobre su simbolismo negativo da idea el propio Tesoro al definir «turco»: «Esta nación es más conocida de lo que avía por menester, por aver venido a señorear tan gran parte del orbe.» Sobre la tradición folklórica de la inversión temporal, vid. Filgueira Valverde, *op. cit.*, pp. 53 y ss. El *Quijote* se distancia de las leyendas de durmientes, pues al volver el héroe encuentra todo igual (p. 38). Para la pervivencia actual del motivo, vid. *La princesa durmiente va a la escuela* de Gonzalo Torrente Ballester.

80. E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 145. Sobre el tema, *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle du milieu du XVIII^e*, ed. de J. Lafond y A. Redondo, Paris, Vrin, 1979. Y también Carlos Váfllo, *El «mundo al revés» en la poesía satírica de Quevedo*, «Cuadernos Hispanoamericanos», CCCXXX, 1982, pp. 1-30. La inversión es consustancial a los infiernos humanistas. Helen F. Grant, «Images et gravures du monde à l'envers dans leurs relations avec la pensée et la littérature espagnoles», en *L'image*, p. 27, señala la huella del mundo al revés en el *Mercurio* y Carón de Valdés. A esa luz contempla el episodio de la insula Barataria. Quevedo llevará el mundo al revés a sus últimos extremos. Respecto a la profunda cueva, es a la vez palacio o alcázar transparente, cárcel de en-

Cervantes y Quevedo coinciden, como ya se ha apuntado, en muchos aspectos teóricos sobre la exposición de los sueños, pues ambos parten de fuentes semejantes. Pero es el perspectivismo grotesco y su raíz carnavalesca lo que opera en otras direcciones. Así, en el *Sueño del infierno* (1608), Quevedo toca el tema de las viejas que quieren presumir de jóvenes y el de las vírgenes hociadas «que se vinieron al infierno con los virgos fiambres».⁸¹ Pero es el *Sueño de la muerte* (1622) el que recoge, en el retrato de la Dueña Quintañona, restos de los visajes de Belerma, aunque con el estilo inconfundible del autor del *Buscón*.⁸² Cervantes había encantado en la cueva a dicha Dueña, junto a la reina Ginebra, «escanciando el vino a Lanzarote cuando de Bretaña vino». Quevedo hace referencia a los tres personajes y convierte a la Quintañona en fundadora de dueñas en el infierno desde «ha más de doscientos años».⁸³ A su

cantados, infierno y tumba, además de despeñadero, abismo y pozo en el que don Quijote anda colgado como botijo al fresco, con lo que se muestra, una vez más, el perspectivismo varso de Cervantes que jamás se conforma con un punto de vista único. Con razón decía Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*, ed. de J. Marías, Madrid, Cátedra, 1984, p. 73: «Dios es la perspectiva y la jerarquía: el pecado de Satán fue un error de perspectiva.»

81. *Sueños*, p. 158. En la antecámara infernal del *Sueño del infierno* dibuja tumbas, como Cervantes, un lugar paradisíaco, p. 106, coincidiendo en el tópico Cervantes, como hemos dicho. Más adelante se burla de la visión de Virgilio, *Aeneida*, VI, 442, diciendo que allí «no hay mirros ni selva que se le parezca» (p. 120). Se burla también del interés monetario en p. 112 y de las viejas y viejos que presumen de jóvenes, p. 129. En el *Sueño de la muerte* se glosa ampliamente el tema de la mona-vieja que creo está presente en la figura de Belerma. Tema éste que aparece en el folclore y en los entremeses barrocos.

82. *Ibid.*, p. 223. Cfr. con el conocido retrato del domine Cabra. Sobre Quevedo y la tradición folclórica-carnavalesca traté en *Retablo carnavalesco del «Buscón» don Pablos*, «Hispanic Review», XLVI, Spring, 1978, pp. 173-197.

83. *Ibid.*, p. 224. Quevedo mete además en este sueño al Mozo Calafinos, héroe del romancero y a Agrades, figura novelesca, como Lanzarote. Por otra parte, en el *Discurso de todos los diables*, Quevedo, siguiendo a Luciano, había hecho parodia de figuras históricas de la antigüedad greco-romana (cfr. N. Hauf, *op. cit.*, p. 42 y p. 46, para otro tanto en *La hora de todas*; sobre las dueñas, pp. 148-151), dejando aparte otras muchas desmitificaciones presentes en otros géneros. El catálogo de dueñas, en Ricardo del Arco, *La «dueña» en la literatura española*, «Revista de Literatura», III, 1953, pp. 293-343 y más particularmente Conchita Herdman Mariñeira, «Dueñas and «doncellas». A Study of «Doña Rodríguez» Episode In «Don Quijote», Chapel Hill, 1979.

fealdad extremada y descompuesta añade los rasgos connaturales a la tradición erasmista del hipócrita:

... unas tocas muy largas sobre el monjil negro esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél, que venía pescando calaverillas chicas.⁸⁴

Si el *Crotalón* dibuja entre los arcos del patio paradisíaco los meditaciones de la antigüedad, empezando por Píramo y Tisbe, Philis y Demogón,⁸⁵ Quevedo, en el *Sueño de la muerte*, sigue la tradición desmitificadora de Luciano, pero con un léxico que creemos cervantino al tipificar la muerte de amores:

Tenía, por estar acompañada, porque no se le corrompiesen por la antigüedad, a Píramo y Tisbe, embalsamados, y a Leandro y Hero y a Macías, en cecina, y algunos portugueses derretidos.⁸⁶

Cervantes, como Quevedo y los erasmistas, aprovechó de Luciano la desmitificación del viaje ultramundano y del sueño, quitando a éste transcendencia y relegándolo a las esferas de la fisiología y la psicología aristotélicas. Pero, por razones obvias, se distanció no sólo del estilo de la sátira social y de los fines éticos del autor de los *Sueños*.

El *Primo*, a su vez, creo debe entenderse a la luz de las invectivas antiescolásticas que, como ha estudiado M. Morreale, se dibujaron en *El Crotalón* y en *El Scholástico* bajo la imitación de los fallosos filósofos de Luciano en el *Icaromenipo*. En ellos se atacan, por un lado, maneras y ademanos, atavíos y costumbres; y por otro, se ridiculiza el terminismo inútil y la falsa sabiduría. Clérigos, frailes mendicantes, ermitaños y beguinos, filósofos y teólogos de escuela, sumidos en la ignorancia encubierta y las disputas absurdas, son satirizados desde la perspectiva lucianesca y erasmista.⁸⁷ Las bien

84. *Sueños*, p. 223.

85. *El Crotalón*, pp. 168-169.

86. *Sueños*, p. 200.

87. Vid. Margherita Morreale, *Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto de «El Crotalón»*, «BHi», LII, pp. 301-317 y especialmente su Luciano y la invectivas «antiescolásticas» en «El Scholástico» y en «El Crotalón», «BHi», LIV, 1952, pp. 370-385.

abastecidas alforjas del Primo, su presunción y arrogancia de conocimientos inútiles, su acumulación de noticias sin mayor verificación, parecen datos suficientes para hermanarlo con los falsos maestros y sofistas. Pues si el *Scholástico* ataca esos extremos, además de la gula y la vestimenta llamativa, ¿qué pensaremos de este «famoso estudiante» sobre borrica preñada y coloreada arpillera? ⁸⁸ El *Elogio de la locura* de Erasmo atacaba precisamente a los maestros de necedad que se pasean «como monas vestidas de púrpura y como asnos en piel de león», asomando sus largas orejas. ⁸⁹ Y en su desfile de necios-sabios entran también los que pretendan alcanzar la inmortalidad valiéndose como el Primo de la publicación de libros. ⁹⁰ O los supuestos teólogos que «pintan los pormenores del infierno con tanto verismo como si hubiesen pasado buen número de años en aquellos estados», dibujando a las almas bienaventuradas en banquetes y paseos o jugando a la pelota. ⁹¹ Como el propio Erasmo decía en la carta preliminar a Tomás Moro: «Así como nada hay más tonto que tratar a la ligera temas serios, tampoco hay nada más divertido que disertar acerca de necedades.» El Primo cervantino pertenece a esa raza ya denunciada por Horacio de los que, en pala-

bras de Erasmo, «plantean nuevas cuestiones sin interés alguno, a partir de un pelo de cabra». ⁹² El hecho de que además sea lector de novelas de caballerías refuerza sus cualidades para lo fantástico y apuntala su buena disposición para creer a pies juntillas, y por la cuenta que le trae como «publicista», toda la relación de don Quijote al subir del profundo. ⁹³

Claro que Cervantes no se para en filosofías ni teologías de *virgi obscuri*, sino que ataca la erudición inútil y la fe ciega en la mitología clásica que sustenta este Primo, de profesión, humanista. Él, como los malos maestros que denuncia Villalón, autoriza «con más de veinte y cinco autores» quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo y el primero que trató de curarse el morbo gálico. Por lo mismo, al despedirse de don Quijote, dará por bueno cuanto éste ha contado de la cueva para su *Ovidio español* y su *Suplemento de Virgilio Polidoro*, sobre temas tan de peso como las mutaciones de Guadiana y de las de Ruidera, y para certificar, con «autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte», el origen de los naipes. ⁹⁴ Pero antes de perderse de vista, el Primo nos ofrece su perspectiva acerca de un semejante, el falso ermitaño, «que dicen ha sido soldado, y está en opinión de ser un buen cristiano, y muy discreto, y caritativo además». Claro que Sancho Panza, que tiró por tierra, con sus preguntas y respuestas al Primo, las cosas que «no importan

88. Vid. por ejemplo, en Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, ed. crítica y estudio por Richard J. A. Kerr, Madrid, CSIC, 1967, pp. 154-168 y ss., las observaciones dedicadas a los conocimientos superfluos y a las apariencias llamativas de los falsos maestros. Estos llenan mil artículos y hacen libros de dos mil hojas con cuestioncillos, «que vale más el papel blanco que en ellas se borra que el provecho que dello se saca» (*ibid.*, p. 154). Sobre el color y hechura de las ropas se pretende que el «scholástico» no sea particular ni señalado (*ibid.*, p. 168) y además se le aconseja no ande maravillándose de cuanto oiga y vea, cosa que el Primo desatiende constantemente.

89. D. Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, ed. de Oliveri Nortes Valls, Barcelona, 1976, p. 93. En p. 233, ataca a los falsos gramáticos que se refocilan con hallazgos inútiles o pueriles.

90. *Ibid.*, p. 241. El ataque a los filósofos, en pp. 247 y ss., y a los teólogos, en pp. 249 y ss. El texto del *Elogio* bien puede aducirse como intermedio entre Luciano y los textos erasmistas que como *El Cronalón* y *El Scholástico* los atacaron. Los filósofos se dibujan «venerables por su barba y por su manto» (p. 247).

91. *Ibid.*, p. 263 y pp. 265 y ss., para los religiosos y monjes, donde ridiculiza el tópico de los sermones que se remontan a orígenes absurdos, y denuncia sus grávidas cabezas, preñadas (como la mula del Primo) de mil fruslerías. El carácter asnal de los falsos maestros amigos de la barbarie aparece también en otros textos parejos. Vid. Américo Casuro, *Erasmo en tiempos de Cervantes* (1931), en *Hacia Cervantes*, p. 228. A. Redondo, en *Tradición carnavalesca*, aporta numerosos datos sobre la marca carnavalesca de la mula que creo deben tenerse en cuenta para la tipología del Primo.

92. *Elogio de la locura*, p. 77. Sobre el debatido problema de la influencia de esta obra en España, vid. particularmente Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1977, pp. 327 y ss., donde se plantea además su huella en la locura de don Quijote y en la del cuerdo-loco Sancho; y Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, 1949.

93. El Primo se opone a don Lorenzo, el verdadero humanista, que tiene ante los libros una postura bien distinta. Mia I. Gerhardt, *Don Quijote, la vie et les livres*, «Nieuwe Reeks», Deel, XVIII, n.º 2, Amsterdam, 1955, pp. 17-57.

94. El Primo representa la publicación gratuita y ociosa, una variante más del rico análisis cervantino de lo que Leo Spitzer denotó como el problema del libro y su influencia en la vida: *Sobre el significado de Don Quijote*, en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, p. 295. Martín de Riquer, que calificó al Primo de don Quijote de «loco de la erudición», cree probable que este personaje fuese una caricatura de la erudición anticuaria que exhibe, a propósito de los naipes, Francisco de Luque Faxardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), ed. de Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955, pp. 15-16. E. C. Riley, en *Metamorphoses, Myth and Dream*,... p. 118, ha señalado, a propósito del Primo, la confluencia de dos mundos, el de los hechos y el de los mitos en el episodio. Éste, como don Quijote, es incapaz de discernir entre ambos.

un ardite al entendimiento ni a la memoria», desvelará con don Quijote las gallinas del penitente y la presencia de la sotaermitaño. Cervantes engarza así dos motivos muy ligados por la tradición literaria y artística, el de la cueva y el del eremita, dándole un nuevo sesgo.⁹⁵ Más tarde, el *Perruero* se encargará de desmitificar los signos del antro de Montesinos, mostrándonos el ermitaño perfecto y la cueva «verdadera», como luego veremos.⁹⁶

Un precedente digno de destacarse, el del romance *Diez años vivió Belerma*, escrito por Góngora en 1582, ofrecía a Cervantes numerosos puntos de arranque para la desmitificación heroica. El erotismo, la degradación de los aspectos sacros y luctuosos, las insinuaciones de doña Alda y la invitación al goce, lejos de tocas de viuda monjil, presentaban una envidiable invitación para nuevas transformaciones de la materia épica. La referencia a los canónigos de San Dionís y a los «déligos capotunidos», mejor armados que los Pares de Francia y los de la Mesa Redonda, va mucho más lejos que la colisión que en el episodio de la cueva

95. Ermitaño, o salvaje, y cueva iban ligados ya desde antiguo y el teatro barroco hizo buen uso de ello (*Infra*, pp. 183-4, nn. 15-16). John E. Vary ha visto las ricas implicaciones de la cueva (símbolo del deseo de saber, actus filosófico, vientre o útero del que el hombre surge, pero también tumba, prisión e imagen de la oscuridad física o de la oscuridad espiritual) en *Cavemen in Calderón (and Some Cavewomen)*, en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. por Michael D. McGaha, University Press of America, 1982, pp. 231-247. A. Redondo, en *El proceso iniciático...*, ofrece un amplio estudio de las implicaciones folklóricas de la cueva, así como del sentido mágico y de *regressus ad iterum* de la misma. Gethin Hughes, *The Cave of Montesinos: Don Quixote's interpretation and Dulcinea's disenchantment*, «BHS», LIV, 1977, pp. 107-113, ofrece sugestivas relaciones del motivo de la cueva con el arte de la memoria en las *Confesiones* de San Agustín, todos estos planteamientos no son excluyentes. La mezcla de tradición popular y culta era lógica en un motivo ya tópico en la época de Cervantes como el de la cueva. Vid. además las observaciones de Perlas de Ponsen, *op. cit.* Un trabajo de Mauricio Molho, *En torno a «la cueva de Salamanca»*, en *Lecciones Cervantinas*, cit. pp. 29-48, arroja nueva luz sobre el tema de la cueva en el romance. Sobre todo ello volveremos luego, *infra*, pp. 333 y ss.

96. Los inicios del *Perruero* ofrecen la figura del creativo que nace del fondo de la fosa-cueva madre-tierra. Mas a nuestro propósito, véase la entrada de Soldino con Periancho, Aristón y otros más al fondo de una cueva oscura dentro de una ermita. Antes de bajar dice el narrador: «Otra vez se ha dicho, que no todas las acciones verosímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca» (p. 315). El episodio del *Perruero* alcanza luz plena leído tras el de la cueva de Montesinos. De ahí la insistencia de Soldino: «esto no es encantamiento», sino cueva para llegar por un atajo a un sitio ameno y solitario.

ofrece lo profano con lo religioso. Pero es evidente que en este caso, como en el del romance gongorino *Ensillenme el asno rucio*, en el que un bobo aparece dando estoques y reveses, con armadura risible, encontramos precedentes notables de un proceso de ridiculización épica que hasta en los detalles menores o escatológicos (como el flujo menstrual o el pajezillo zurdo de Montesinos) muestra abundantes puntos de contacto con la obra cervantina, según se verá más adelante.

Por último, creo de algún interés recordar que las visiones de inspiración lucianesca y quevedesca afectaron al extendido género de los «gallos» o vejámenes universitarios, aunque mostrando una faz festiva y carnalesca que se aleja de la seriedad de su tratamiento erasmista. El género ya había dado sus frutos con anterioridad al *Quijote*. Y Cervantes muestra, a su vez, abundante conocimiento de la vida universitaria. Los estudiantes y el Primo pertenecen a ese mundo. Y como recuerda M. Chevalier, el estudiante se convirtió en tipo folklórico.⁹⁷ Por ello, y al margen de las interpretaciones existentes sobre la beca verde de Montesinos, creo no está de más recordar que el verde era el color de los canonistas y que había un colegio en Salamanca, el de San Pelayo, que era conocido como «el de los verdes».⁹⁸ Este colegio fue fundado por el gran inquisidor asturiano Fernando Valdés de Salas. Inútil parece recordar aquí el color de que se revestían los inquisidores. Es posible que Cervantes vistiese al héroe romanceril con la beca de los canonistas haciendo así más llamativo su hipócrita rosario. Y no creo esté de más recordar que, contra lo que parezca, este mundo escolar no estaba tan lejos del caballeresco, como ejemplifica el

97. Maxime Chevalier, *Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: El estudiante*, en «Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon», Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, 1981, pp. 39-58. Montesinos, no lo olvidemos, es primo de Durandarte, con lo que establece su nexo lógico en el marco del sueño con el primo-estudiante y se remite a una tradición folklórica común.

98. Monique Joly, *Sémiologie du vêtement et interprétation de texte*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. II, n° 1, otoño 1977, p. 60, hace referencia al color de la beca de Montesinos y lo analiza en el contexto de las modas de la época. El verde era también signo de locura (cfr. A. Redondo, *Tradición carnalesca...*, ed. cit., y *De Don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnalesca y caturra en el Quijote* (II, 38-41), «Edad de Oro», III, Madrid, Universidad Autónoma, 1984, pp. 181-199.

Primo. En los ceremoniales universitarios de Alcalá se armaba de caballeros al estilo medieval a los doctores.⁹⁹

Si resulta asombrosa la riqueza de sugerencias que guarda la cueva de Montesinos en la que, como dice Cervantes, «hay de todo», no lo es menos la economía con que se traba, silenciando materiales de la tradición del viaje ultramundano y de los tópicos consustanciales al sueño.

El *Persiles* contará años después cuántas redacciones desecha un «autor» como Periandro antes de dar por bueno el texto definitivo. Pero en el *Quijote* se nos ofrece la más completa depuración de materiales prefijados en busca de los caminos de la novela moderna. Y el episodio de la cueva muestra, en este sentido, la culminación en el plano literario de la problemática que en torno a los sueños desencadenó el humanismo al cuestionarse sobre su verdad y sus causas y desterrar mesianismos y exégesis inútiles.¹⁰⁰

Cervantes, como he indicado, retoma la tradición paródica de la vi-

99. Vid. mi art. «De ludo vitando». *Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca*, «El Cantalón. Revista de Filología», I, Madrid, 1984, pp. 609-648. Tomo las referencias sobre «los verdes» de Esteban Madruga Jiménez, *Evocaciones universitarias*, Salamanca, 1972, y Vicente de la Fuente, *Historia de las Universidades y demás establecimientos de España*, Madrid, 1884-1889, vol. II, p. 519, para el ceremonial de investidura en el grado de doctor. Ocioso parece recordar el trasfondo estudiantil y mágico de la cueva de Salamanca (cfr. J. García Mercadal, *Estudiante, sopistas y pícaros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 145 y ss.). Creo que la mezcla paródica de religiosidad y perspectiva estudiantil que Cervantes imprime a Montesinos se especifica con la referencia a que la beca era de *colegial*, impropia de un anciano guerrero. Covarrubias, creo, nos ilustra al trazar el descenso de las becas: «Fue también la beca insignia de doctores, y así pintan en los retablos antiguos los doctores de la ley que están disputando en el templo con Cristo nuestro Redentor; y esto remodelan los capirotes de los doctores, pero lo que se han alzado con las becas son los señores colegiales.» *Autoridades* destaca el aspecto religioso: «una insignia de diversos colores que usan los clérigos». Vid. Carmen Benis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, CSIC, 1962, p. 77 y *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, II, «Los hombres», p. 60.

100. Vid., por ejemplo, el cit. *Somnium* de Juan Maldonado que puede leerse en la ed. de Miguel Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 149 y ss. Creo de interés el *Sueño político* de Melchor de Fonseca y Almeida (*ibid.*, pp. 271 y 378) por la sincretía que establece entre discurso y sueño, como es el caso de Cervantes («Dormido quedó el discurso y, en la fantasía, luego obró las operaciones del discurso el pensamiento»). Fonseca desliga al final la verdad política de lo fabuloso soñado.

sión de ultratumba erasmista para transformarla en algo nuevo. El sueño de don Quijote es sólo un capítulo de su existencia literaria y, como tal, inseparable de la evolución novelesca del personaje. La sátira y la parodia actúan en el episodio dentro del proceso general de desmitificación y desalegorización que la obra procura a niveles muy diversos, y sólo recoge leves alusiones a los acarreos éticos que la tradición llevaba. Pero Cervantes hace algo más, pues en el fondo de la cueva no sólo aparecen ridiculizados los fantasmas literarios que acosaban la mente del héroe, sino los de su propia vida. De ahí que el derrotado de la novela venga a partir de ahí predeterminado en buena parte por esta acción y se explique por ella. Y no sólo por lo que atañe a la acción propiamente dicha, sino a la teorización poética. Cervantes ofrece en la cueva de Montesinos los procesos creadores de la memoria acumulativa que, al fundirse con la propia experiencia y tras un proceso de creación transformadora, llegan a lo que entendemos por invención literaria. Como cuadro dentro del cuadro, los esquemas del «sueño» nos muestran la novela en su propia gestación.

Si la *Poética* de Aristóteles es fundamental para entender el *Quijote* no lo son menos sus teorías sobre el sueño a la hora de interpretar la batalla interior que don Quijote libra en la cueva.¹⁰¹ Cervantes, como la mayor parte de los autores renacentistas citados, convino con el estagirita en las causas fisiológicas y psicológicas del sueño, evitando las secuelas adivinatorias que la tradición implicaba.¹⁰² La literatura propiamente dicha avanzó por ese terreno en la delimitación de lo fantástico, mostrando que las bajadas y subidas a regiones de ultramundo eran terreno propicio para tales cuestiones, como siglos después mostrarían Galdós, Sender o Jaimes Joyce, por citar tres ejemplos diversos. Don Quijote casa perfectamente con la tipología del hablador o del melancólico que según Aristóteles acaba por encontrar en los sueños cosas que tienen relación con la realidad, por aquello de que quien lanza muchas flechas al aire acaba por alcanzar algo.¹⁰³ El «viaje» no sólo le procura espacios inusitados, sino el

101. Aristóteles, *obras*, ed. cit., p. 161, teoriza en su *Tratado de los ensueños* sobre las imágenes engañosas que pueden parecer verdaderas y sobre la progresión de los ensueños con la edad.

102. *Ibid.*, pp. 167 y ss. *Tratado de la adivinación durante el sueño*. Aristóteles insiste en la magnificación de las sensaciones durante el sueño, en que éstas se forjan de lo que se ha deseado o pensado antes y en la inutilidad de sus augurios.

103. *Ibid.*, p. 172. Recordemos a este propósito que para Ortega, el *Quijote* repre-

gozo del tiempo eterno, tan distinto del común, cuyas horas reencuentra a la salida del profundo.¹⁰⁴

Don Quijote no recupera la razón al despertar de su sueño o ensueño en la cueva, sigue adelante y vive sin ella, hasta el penúltimo sueño, aquel que le devuelve su juicio libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia.¹⁰⁵ A lo largo de la obra permanece, como los durmientes, sin las ataduras de la razón. El recuperarla significa para él, como se sabe, la muerte... y el final de una novela en la que la discusión sobre la verdad o falsedad de los sueños corre a la par que la debatida cuestión de la verdad literaria.

Cervantes avanzó considerablemente respecto a sus predecesores en la utilización del sueño y del viaje ultramundano, sometiendo a un proceso de interiorización que va mucho más allá de los indudables logros alcanzados por Quevedo, pues es en el mundo interior de don Quijote donde no sólo el sueño, sino el infierno y los habitantes de la cueva de Montesinos tienen su verdadera residencia.¹⁰⁶

senta un ejemplo de la primacía que lo psicológico adquirió durante el Renacimiento, descubridor del vasto mundo interior del hombre. Con la obra cervantina «periclitó para siempre la épica con su aspiración a sostener un orbe místico lindando con el de los fenómenos materiales, pero de él distinto» (José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, p. 215).

104. Vid. a este respecto las acertadas observaciones de Filgueira Valverde, *op. cit.*, p. 126 y ss., sobre la relación posible entre lo temporal y lo eterno en San Agustín y en Plotino, quienes creían en la posibilidad de escapar del tiempo y gozar de la eternidad.

105. *Quijote*, II, 1133, *vid.* Harry Sieber, *art. cit.*, sobre el *aevum* o tiempo ordenador de la novela, factor fundamental para la aberración temporal en la cueva de Montesinos y en todo el *Quijote*.

106. E. C. Riley, *Metamorphosis, Myth and Dream*..., p. 119, apunta que «Cervantes simply transposed myth and put it back where it came from: the human mind and psyche. The marvellous events and beings of Montesinos cave were alive and real. But not in the cave. They were alive and real within don Quixote». En definitiva, la cueva de Montesinos la llevaba dentro, con su infierno y su paraíso. Raimundo Lida apuntó en Quevedo un proceso semejante: «En el interior del hombre es donde se tenderá a situar el cielo y el infierno, despojados de todo pintoresquismo. Claro que no será Quevedo donde el más allá se nos parezca totalmente corrolado, identificado con el aquí dentro. Pero con Quevedo deberá contar quien trace, en la literatura visional española, la historia de la interiorización y diríamos, depuración del infierno», *Don sueños de Quevedo y un prólogo*, en «Actas del Segundo Internacional de Hispanistas», Nimega, 1967, p. 195. Creo que fue Cervantes quien cumplió en la cueva de Montesinos con la plena interiorización psíquica del proceso infernal, abriendo caminos nuevos para esa exploración interior que sería el gran desafío de la novela moderna.

HELENA PERCAS DE PONSETI

LA CUEVA DE MONTESINOS

A Federico de Onís, que me reveló a Cervantes

¡Ob corazón falaz, mente indecisa!

¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

El episodio de la cueva de Montesinos¹ ha dado origen a numerosas y radicalmente diversas interpretaciones. Cada vez que releemos el *Quijote*, pasando por las etapas que tan certeramente intuyó Cervantes para su lector en el capítulo III de la segunda parte², sentimos —lo cual bien puede ser espejismo— que penetramos un poco más el misterio que envuelve la cueva.

Sin duda, es este episodio el eje de la novela. En él llega don Quijote al último límite de su obsesiva necesidad idealista y, también, a una nueva percepción de su propia naturaleza intelectual y psíquica. El significado más recóndito del episodio de la cueva de Montesinos cobra coherencia y lógica a la luz de todo el desarrollo anterior de la personalidad de don Quijote y sigue desentrañándose, retrospectivamente, con sutiles variaciones de sentido, en capítulos posteriores. Cervantes, consciente de su gran creación, no nos deja olvidar este suceso hasta ya casi el final del libro.

La primera pregunta que se hacen los lectores —sugerida por el mismo Cervantes— es si don Quijote ha sonado lo que cuenta o si lo ha inventado. El autor Cide Hamete Benengeli afirma en el capítulo XXIV de la segunda parte que no puede creer «que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que [de la cueva] queda escrito» por no ser estas aventuras «contingibles y verosímiles» como las demás, y si «parece apócrifa» él no es responsable pues la escribe tal cual, «sin afirmarla por falsa o verdadera». Agrega que, al tiempo de

¹ Capítulos XXII, XXIII, y XXIV de la segunda parte del *Quijote*. Utilizamos la edición Clásicos Jackson, con estudio preliminar y notas por Federico de Onís: *Cervantes. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols. Buenos Aires, 1948. Nos referimos al primer volumen por I, y al segundo por II. Todas las citas relacionadas con el relato de don Quijote vienen del capítulo XXIII, pp. 193-202.

² Los referimos al conocido juicio de Cervantes sobre su propia obra: «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran...» (página 40).

su muerte, don Quijote admitió haber inventado, no ya parte del relato, sino todo él. Pero esto lo sabe Cide Hamete de oídas («dícen que se retrató della», II, 203) y en todo caso quien se retractó, no sólo de esta aventura sino de todas sus creencias caballerescas, fue Alonso Quijano el Bueno, no don Quijote. Además, Cide Hamete es un «historiador árabe» y Cervantes le pide a un «morisco aljamiado» que le sirva de «intérprete» y le traduzca el manuscrito de la historia de don Quijote «sin quitar... ni añadir» nada (I, 80-81). Sabemos por otra parte, que los moros no suelen ser fidedignos. No puede esperarse de ellos «verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas», según opinión del mismo don Quijote preocupado de que sea moro el autor de su historia (I, 82).³ Por su parte, el morisco aljamiado se salta lo que le parece superfluo⁴ y se toma licencias como la de comentar sobre las dudas anotadas al margen del manuscrito de Cide Hamete, las cuales no forman parte del texto (II, 203, 357), y hasta sobre el sentido de sus palabras (II, 231), con lo cual entramos en el terreno de las opiniones apartándonos del de los datos. En cuanto el veredicto del mono adivino no es concluyente («parte de las cosas... son falsas y parte verosímiles» (II, 219); además, nos lo comunica, no directamente, sino a través de Maese Pedro (otro intermediario) que resulta ser, por añadidura, el pícaro Ginés de Pasamonte. Y así, si en esta verdadera historia —como tantas veces y de tantas maneras la ha llamado Cervantes— falta algo «fue por culpa del galgo de su autor» («¿Cide Hamete?», «el moro aljamiado?», «Cervantes?») antes que por falta «del sujeto» (don Quijote) (I, 82). En esta forma, Cervantes plantea y resuelve el problema de la objetividad literaria. Pone enteramente sobre don Quijote la responsabilidad de ser consistente consigo mismo y fidedigno como personaje de novela, y sobre el lector la tarea de juzgar si lo es o no: «tú, lector, pues eres prudente, juzga lo

³ Cide Hamete, en particular, se deja llevar alguna vez por el entusiasmo (como la exclamación admirativa en el episodio de los leones, II, 144); la emoción (como la invocación a Alá al ver ya a don Quijote en campaña, II, 71); las propias opiniones (como el parecer que da sobre el comportamiento de los duques con don Quijote y Sancho, II, 565; o sobre los sentimientos caritativos de Sancho, II, 449); el interés familiar (hace «particular mención» del arriero que esperaba a Maritornes en la venta porque le conocía muy bien «y aún quieren decir que era algo pariente suyo», I, 136); sus gustos y prejuicios, como sospecha el otro autor Cervantes (I, 82). No resulta tan objetivo como se nos asegura («puntualismo escudriñador», II, 411) y la información que nos da requiere escrutinio. Todo lo cual le hace, a menudo, inverosímil, como indica Edward C. Riley en el capítulo «El recurso a los autores ficticios» de su libro *Teoría de la novela en Cervantes*, 3ª ed., Madrid, Taurus, 1981, pp. 316-327: «La existencia de Cide Hamete es una especie de burla, y tan afortunada que se perdona casi siempre su evidente despropósito. Es el único ejemplo de total inverosimilitud en el libro, si exceptuamos a Don Alvaro Tarie, que es un caso peculiar semejante...» (p. 323).

⁴ Como la descripción minuciosa de la casa de don Diego de Miranda, inútil —dice—, ya que todas las casas de caballeros ricos se parecen (II, 149-150).

que te pareciera» (II, 203).⁵ El lector queda convertido así en participante activo de la creación literaria. No que la participación del lector no haya existido siempre en las grandes obras, pero el planteo del papel del lector como co-autor no lo recordamos antes de Cervantes, ni tampoco después hasta Balzac, Galdós⁶, Unamuno, Pirandello, Rilke, Kafka, y ya casi en el presente, Cocteau, Sartre, Borges. De suerte que podríamos leer entre líneas una diabólica y sutil sustitución metafórica en las palabras de Cervantes: «si el episodio de la cueva resulta incongruo, difícil, u oscuro, la culpa es del galgo del lector». Inversamente, Cervantes, Cide Hamete y otros que «de este caso escriben» (I, 24), quedan convertidos en otros tantos personajes novelescos.

Vayamos al texto y al contexto. La boca de la cueva está descrita con realismo paisajista de meseta castellana «llena de cambroneras y cabrahigos, de zarzas y malezas, tan espesas e intrincadas que de todo en todo la ciegan y cubren». Al abrirse paso don Quijote a cuchilladas huyen «infinidad de grandísimos cuervos y grajos, murciélagos... y otras aves nocturnas» (II, 189-190).⁷ Azado con la sogá descendiendo en la oscuridad. Y aquí, rodeado de noche, de silencio, «cansado y molhi-

⁵ Coincidimos con la interpretación de G. D. TROTTER sobre el sentido nuevo que le da Cervantes a un viejo truco literario al inventar al autor Cide Hamete: le permite alejarse de su propia obra y lograr, por una parte, la objetividad del historiador ideal; por la otra, el acercamiento al lector en «as close a rapport as has ever been achieved by any author». (*Cervantes and the Art of Fiction. Inaugural lecture of the Chair of Spanish in the University of Exeter, Exeter, 1965*, p. 18).

⁶ En casi todas las novelas de Galdós, lo que a primera vista parece intromisión del autor con interjecciones, comentarios y apartes, tiene por objeto un acercamiento al lector, el cual entra, así, a formar parte, como observador, de la vida que se le presenta. Los diálogos teatrales de novelas, sueños y alucinaciones, aprendidos posiblemente de Cervantes, tienen el mismo objeto: la confrontación directa del lector con la vida novelada. El primer capítulo de *El amigo Manso* (¿amigo de quién?, ¿del autor?, ¿del lector?) pone al mismo nivel el personaje mítico Manso, el autor Galdós, y el lector a quien dirige su autobiografía.

Este concepto artístico está ya implícito en *El Lazarillo de Tormes*, autobiografía dirigida por Lazarillo mismo a un supuesto protector que bien puede ser el lector. El autor queda enteramente anulado. Pero en *El Lazarillo de Tormes* el concepto está sólo esbozado en el prólogo. Lo que tienen de común *El Lazarillo*, Cervantes y Galdós es el concepto de literatura como espejo de la vida sin comentario crítico del autor. Véase, también, «The autonomous character in Spanish and European literature» de Joseph E. GILLET en *Hispanic Review*, XXIV (julio 1956), 179-190.

⁷ La realidad topográfica de la descripción cervantina está muy bien establecida, principalmente, por Fermín CABALLERO en *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes demostrada con la historia de Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Imprenta Yenes, 1840, pp. 96-100; por AZORÍN en *La ruta de Don Quijote*, Madrid 1919, p. 139; y por LUIS ASTRANA MARÍN en *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, con sus documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de la época*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1958, vol. VII, pp. 360-364. Las descripciones y comentarios de cada uno de estos autores apuntan, además, a reconstruir el paisaje, las diferencias entre cómo estaba la cueva en tiempos de Cervantes y cómo está «hoy». La primera es una descripción principalmente geográfica, la segunda principalmente evocadora, la tercera principalmente técnica.

no» de verse «pendiente», «pensativo» y «confuso» considerando cómo «calar al fondo» de la cueva, sin tener quien le «sustentase», se sienta sobre el rimero hecho con la sogá y le coge «profundísimo sueño». Todo lo cual es preciso en el nivel literal, pero de doble sentido sugestivo (no diríamos ambiguo) en el nivel figurativo. Todas estas palabras junto con la sogá, ligadura que también puede leerse figurativamente, le colocan en el ámbito de la gran soledad metafísica del hombre: la falta de comunicación directa o indirecta con los demás y la confrontación consigo mismo. El primer sentido de «calar» en el Siglo de Oro es el figurativo de «penetrar hasta el fondo» de «comprender el secreto de una cosa»⁸. Este sentido está reforzado por las sospechas sobre su mundo ideal implícitas en sus palabras antes de la llegada y descenso a la cueva de Montesinos así como el temor de verlas materializadas: quería entrar para ver «a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían» aunque «llegase al abismo» (II, 187, 189). Don Quijote queda literalmente dormido, o figurativamente si se prefiere, pero internamente inquieto.

Y así, desde el principio se establecen dos planos de realidad; el externo, superficial, literal; y el interno, esencial, metafórico. La conversación con Sancho, precedente al descenso, participa de ambas cualidades. Tampoco nos parece ambigua en sí —la ambigüedad viene en otra parte— pero sí sugerente de más de un sentido. He aquí el texto del comienzo de la visión, relatado como el despertar al mundo caballeresco:

...cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté [del sueño] y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémoslos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto; con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados... (II, 193-194).

Aquí se plantea el segundo problema, el de la realidad y su sentido. A primera vista parece plantearse como lo hizo Calderón en *Segismundo*: «la vida es sueño», o a la inversa «el sueño es realidad», pues a partir de este momento todo lo que pensará y sentirá don Quijote en materia de caballería irá matizado por la experiencia de la cueva; y tendrá mayor valor que todo lo que sintió antes al enfrentarse con los varios disfraces de la realidad a lo largo de sus andanzas.

⁸ Véase el sentido de esta palabra y sus varias acepciones en el diccionario de Juan COROMINAS, Berna, Editorial Francke, 1954, vol. I, p. 590. En otra parte del *Quijote* aparece el verbo «calar» con el mismo significado: «desde el empuñamiento me caló y me entendió» dice Sancho (II, 65).

En este episodio parece que hay otra dimensión del concepto de realidad, y es el de la identidad del hombre, no ya sólo entre el externo de carne y hueso, y el interno que piensa y siente, sino la identidad del hombre esencial en el tiempo. En diversos capítulos del libro ha tratado Cervantes de la elusividad de la realidad en el sentido de que nuestra visión de ella es incompleta, parcial, y desvirtuada por nuestros conceptos sociales que nos obligan a compromisos y convenciones; por el lenguaje, compuesto de definiciones limitadoras; por los sentidos mismos, enganosos e imperfectos instrumentos para percibirla y por el carácter extraordinario y fantástico con que se reviste en ocasiones. Sería ocioso traer ejemplos al caso, puesto que el libro todo trata el tema de la realidad directa e indirectamente. En el episodio de la cueva el tema inmanente nos parece ser el de la continua transformación de la realidad externa o, si se prefiere, de la constante metamorfosis de la identidad del hombre.

En el primer párrafo del relato, Cervantes hace por lo menos cuatro cosas. Primero, establece la identificación entre don Quijote despierto y don Quijote dormido mediante un método pragmático que pone de relieve el realismo y dramatismo del concepto de identidad. Segundo, confronta al lector con la visión de don Quijote directamente, sin la intromisión del autor, obligándole a entrar en el personaje y su composición intelectual mediante la identificación con él para comprender. Es decir, se inicia en el lector la doble catarsis de don Quijote y la propia.⁹ Haciendo internamente toda la apropiada sustitución de símbolos proporcionados por su misma experiencia el lector sufre, en carne propia, la progresión, agobiadora y cómica a un tiempo, que va de lo mágico visual («ameno y deleitoso prado» en el que se levanta «un real y suntuoso palacio o alcázar» de cristal) a lo grotesco conceptual del final del relato (Dulcinea necesita seis reales porque está en gran «necesidad»). Tercero, hace entrar al lector en el mundo vivo de la creación literaria al obligarle a reconstruir la realidad para captar su sentido mediante el conocimiento que tiene del personaje hasta este momento. El lector sigue un proceso paralelo al del analista que estudia los datos y al del poeta que capta vivencias. Cuarto, el proceso mismo le orienta, partiendo de consideraciones literales, hacia consideraciones abstractas.

Contrariamente a la afirmación de Cide Hamete de que la aventura de la cueva no es «contingible y verosímil» como las anteriores y que «parece apócrifa» es, tal vez, la más real de todo el libro desde el punto de vista de la autenticidad humana, porque es la manifestación

del subconsciente en que no median la voluntad ni la acción externa. A estas inversiones implícitas nos ha estado acostumbrando Cervantes desde el comienzo del libro.

El episodio mismo de la cueva está prefigurado en la relación poética del lago encantado que nos hace don Quijote en el capítulo I de la primera parte (págs. 523-525). En esta relación, un valeroso caballero se lanza al «negro y encendido licor... de pez hirviendo» del lago por el que cruzan nadando serpientes, culebras y lagartos, al llamado de una «voz temerosa» que enciende su valor. Se encuentra de pronto en unos campos floridos y apacibles florestas en medio de los que se yergue un fuerte castillo o alcázar de oro, diamantes, rubies y perlas. Por sus puertas salen hermosas doncellas de vistosos trajes a recibirle. Sin decir palabra, lo despojan de sus armas, lo engalanan con camisa de cendal delgadísimo, como conviene a caballero de tan nobles prendas, lo llevan a una sala donde le tocan música, le lavan las manos con agua destilada de olorosas flores y le sirven deleitosos manjares. Por la puerta de la sala entra y se le acerca una hermosa doncella encantada. He aquí la imagen de palacios encantados que lleva en la cabeza don Quijote al acometer la empresa del descenso a la cueva.

Efectivamente, ambos relatos coinciden al principio pero en seguida se va desvirtuando el de la cueva: en vez de hermosas doncellas sale por la puerta principal un venerable anciano inapropiadamente vestido para noble caballero, y está fuera de carácter ya que es Montesinos, y en vez de armas lleva un rosario. Igualmente extrañas son las vestiduras de las doncellas que acompañan a Belerma cuyo aspecto es lamentable y no como la pinta la leyenda. En este palacio ni se come, ni se duerme, y en vez de «maravilloso silencio» están los lamentos de Belerma, las quejas de Durandarte, sus palabras vacías y resignadas, así como las pedrestres de Montesinos y las labradoras. En vez de buen olor, hay que echar sal al corazón de Durandarte para prevenir el mal olor. En vez de la hermosa doncella encantada está Dulcinea transformada en tosca labradora de modales rústicos, y, en vez de ser engalanado don Quijote, lo que le ofrece Dulcinea en prenda por el préstamo es un faldellín de mujer. Como se ve, esta visión es la antítesis de la historia del caballero del lago. La desvirtuación corresponde a las dudas y las preocupaciones que leamos en las palabras de don Quijote antes de llegar a la cueva.

El episodio de la cueva de Montesinos se lee con facilidad en el nivel literal de sueño-pesadilla, alucinación, o pensamiento obsesivo e incontrolable. Numerosos detalles, compuestos sobre detalles de la realidad, tienen ese inconfundible carácter por lo extraordinario o lo grotesco. En esto difieren de los del relato del caballero del lago que son de carácter mágico. Sólo el «palacio o alcázar» (en el otro relato era «castillo» o «alcázar») y los encantados río Guadiana y lagunas de Ruidera participan de magia.

⁹ Aunque Cervantes nunca habló de *catharsis* en los comentarios críticos dispersos por sus obras (véase RILEY, p. 39), nos parece que el Quijote entero —y en sumo grado el episodio de la cueva de Montesinos— se asienta en el concepto dramático de revelar el sentido de la grandeza o insignificancia humana a través de la identificación emotiva del lector con los personajes.

Entre los detalles de carácter extraordinario se cuenta: a) El desmesurado rosario de Montesinos (cuyas cuentas son «mayores que medianas nueces» y los dieces «como huevos medianos de avestruz». b) La efigie de Durandarte de «pura carne y puros huesos» que habla y se mueve en vez de ser de bronce, mármol o jaspe, como sería de esperar en un sepulcro. c) El corazón de Durandarte que pesa «dos libras».

Los detalles de carácter grotesco se hacen más notables a medida que avanza el relato, y al final, de visuales se convierten en conceptuales revelando la naturaleza esencial de la preocupación: a) Montesinos va vestido con «capuz de bayeta morada», «beca de colegial», «gorra milanese negra» igualmente incongruentes con la larga barba blanca, «el continente, el paso, la gravedad... la anchísima presencia» y con el rosario que sostiene en las manos. b) El instrumento con que Montesinos saca el corazón de Durandarte no es una elegante daga, sino un «puñal buido». c) Belerma lleva turbante blanco «al modo turquesco» y va de luto, como las demás damas de su séquito, pero recubierto por tocas blancas. d) Montesinos y don Quijote llaman hermosa a Belerma, pero aparece con «dientes ralos y no muy bien puestos», «cejiunta», «ojerosa», «y de tez amarillenta» por «las malas noches y peores días que pasa» en el encantamiento. e) Belerma trae en las manos el corazón de Durandarte de «carne momia» según parece por lo «seco y arrojado». f) Dulcinea le pide prestados a don Quijote sobre un «fadellín de cotomía» que asegura ser «nuevo», unos miseros «seis reales», cantidad que contrasta grotescamente, e irónicamente por su disparidad, con la salida de don Quijote de querer ser «un Fúcar» para remediar a su dama. Contrasta todavía con mayor ironía la materialidad de Dulcinea con la idealidad de que la ha revestido don Quijote en su imaginación. g) La labradora mensajera de Dulcinea hace una «cabriola» en vez de reverencia «que se levantó dos varas de medir en el aire». Lo que siente don Quijote por Dulcinea al verla en este estado no es reverencia ni amor, sino «pena».

A estos detalles internos podrían sumarse los siguientes datos externos: a) La desproporción temporal entre la hora que pasó don Quijote en la cueva según Sancho, la media hora, según el narrador, y los tres días con sus noches según le parecieron a don Quijote. b) El soñar de don Quijote que despierta. c) La insensibilidad e imperturbabilidad de don Quijote frente a lo que ocurre ante sus ojos, sobre todo frente a Dulcinea, más como la del espectador que la del interesado, hasta el punto de lamentar con ironía su falta de fondos. d) La profundidad onírica típica de lo obsesivo que requiere sacudimiento y meneo para disiparla. (Si esto parece exagerado desde el punto de vista literal léase de modo más simbólico, como hemos tenido que hacer en el caso de numerosos acontecimientos que le suceden al caballero, como son batallas, duelos, porrazos y pedradas que hubieran mandado al otro mundo a cualquier cincuentón no hecho a moleduras. Simbólica-

mente leemos estos episodios, como otros más metafísicos —el de los leones, pongamos por caso— en el sentido de que el ánimo y el espíritu pueden más que los impedimentos físicos). e) La vaguedad que van adquiriendo los acontecimientos de la cueva para don Quijote a medida que pasa el tiempo, hasta el punto de que acaba dudando ante la constante incredulidad de Sancho¹⁰. Tanto es así, que es don Quijote, a instancias de Sancho, quien pide a Maese Pedro que le pregunte a su mono adivino si ciertas cosas que le han pasado en la cueva de Montesinos «habían sido soñadas o verdaderas, porque a él le parecía que tenían de todo» (II, 218). Llegado a Barcelona ya no da opinión propia al preguntarle a la cabeza encantada si «fue verdad o fue sueño» lo acontecido en la cueva (II, 513). Al pensar ahora en Dulcinea la ve «brincar y subir sobre su pollina», imagen derivada (lingüísticamente, al menos) de la visión real y de la visión de la cueva juntas. Es decir que el mismo ya no distingue en el terreno de la propia realidad y está dispuesto a aceptar la identidad entre el don Quijote idealista y el don Quijote desilusionado.

El episodio de la cueva de Montesinos puede leerse en un plano simbólico no opuesto, sino superpuesto al literal. Los contemporáneos de Cervantes, más conocedores que nosotros de las literaturas caballerescas y místicas, pudieran leer el episodio con cierta facilidad en este sentido: a) La invocación a Dios con «oraciones» y a Dulcinea con «plegarias y rogaciones» pone a ambos en el mismo plano de manera directa. Indirectamente, en varias ocasiones se ha sugerido el paralelo desde el comienzo de la primera parte¹¹. b) La identidad entre el don Quijote fuera y dentro de la cueva, establecida conscientemente por el mismo caballero al principio de la visión, es imagen análoga a la mística del alma que entra dentro de sí misma en busca de total conocimiento y posesión. c) Varios otros símbolos sugieren tal analogía: la cueva de don Quijote nos recuerda «las profundas cavernas del sentido» espiritual de San Juan de la Cruz¹². Trae, además, a la memo-

¹⁰ Las mismas dudas pudieran nacer aunque no se tratara de cosas soñadas.

¹¹ Por ejemplo, cuando don Quijote quiere que los mercaderes confiesen, aun sin verla, que Dulcinea es la doncella más hermosa del mundo. Y al negarse ellos habla de «blasfemia», y toma a modo de penitencia la tanda de palos que le suministran (I, 48-49). De manera más directa, cuando don Quijote habla de cómo quiere él a Dulcinea («por sólo ser ella quien es, sin esperar premio...»), observa Sancho que con «esa manera de amor» ha oído él predicar que «se debe amar a Nuestro Señor...» (I, 322). El sentido místico del concepto caballeresco de don Quijote está directamente expuesto en los capítulos LVIII y LX de la segunda parte. En el primero habla de que los santos «conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos; pero si mi Dulcinea (saliese de su encanto) mejorándose mi ventura y adobándose el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo» (II, 471). En el segundo, añade que el caballero andante pasa «tantos trabajos y desventuras, que tomándolas por penitencia en dos paletas le pondrán en el cielo» (II, 498).

¹² Véase el comentario de Helmut HATZFELD sobre este verso de San Juan (de «La llama de amor viva» en *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Editorial

ria el descenso a una cueva para meditar de San Ignacio de Loyola, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, o para tener visiones, de algunos alumbrados del siglo XVI. La caverna literaria es lugar en que pueden encontrarse la amada y el amado, la oscuridad se transforma en luz (como para don Quijote), pero antes, el alma del místico se siente abandonada, angustiada y a oscuras como «el que tiene aprisionado en una oscura mazmorra [así, también, llama Sancho a la sima (II, 189)] atado de pies y manos, sin poderse mover ni sentir algún favor»¹³, o como quien «colgado en el aire... no tiene en qué estribar»¹⁴. Análogamente, «pendiente», «pensativo» y «confuso», no tiene don Quijote quien le «sustentase». Los conceptos místicos de «atadura» y de «divina tiniebla» tienen en la cueva de Montesinos una representación gráfica. El palacio o alcazar, todo de cristal transparente, accesible o inaccesible a los ojos del entendimiento, según anime el amor y la fe, recuerda el castillo interior del místico, al cual se penetra por la concentración y la voluntad, pese a las sabandijas y otras alimanas que lo circundan.¹⁵ Los literales cuervos, murciélagos y otras aves nocturnas que escapan de la boca de la cueva, hubieran espantado a don Quijote si «él fuera tan agorero como católico cristiano» (II, 190), pero penetra por su «invencible corazón» y «ánimo estupendo» (palabras de Montesinos, pensadas por don Quijote, II, 194). A la base de ambas imágenes está la voluntad, o libre albedrío, y el esfuerzo por llegar a la contemplación. En la invocación a Dulcinea dice don Quijote: «Yo voy a despenarme, a empozarme y a hundirme en el abismo... sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe» (II, 190). El «si tú me favoreces» es ese favor, o gracia, que pide el alma al Amado para alcanzar la unión espiritual. Hasta aquí el tono caballeresco y el simbolismo místico se corresponden. No ya lo que sigue: «Durandarte, «flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo» es como don Quijote, «flor y nata y espuma de los andantes caballeros» —palabras de Sancho a la entrada de la cueva y auto-concepto de

Gredos, 1955, pp. 352-356. Aunque las obras de San Juan no se publicaron hasta 1618 pudieron ser conocidas de Cervantes en alguno de los varios manuscritos que circulaban desde antes de la muerte de San Juan en 1591. Digamos, incidentalmente, que el descenso de don Quijote mediante una sogá coincide con la fuga de San Juan del Priorato de Toledo, mediante una sogá improvisada.

¹³ San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma*, en *Obras*, Buenos Aires, 1942, vol. II, p. 484. Véase nota anterior.

¹⁴ Este símil que aparece en Santa Angela de Foligno, lo repite Santa Teresa con variante. Véase MATZFIELD, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵ «El castillo —el alma— de diamante u muy claro cristal» de Santa Teresa está sitiado de «sabandijas y bestias». Las imágenes del corazón como castillo, y del entendimiento como el alcalde que lo gobierna y guarda las llaves aparecen en místicos anteriores a Santa Teresa, Francisco de Ossuna y Bernardino de Laredo entre ellos. Véase Gaston ERCHGOVEN: *L'Amour divin. Essai sur les sources de St. Thérèse*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, 1923, pp. 331-335.

don Quijote— o como Amadis, «flor y espejo de los andantes caballeros» (II 191, 361).¹⁶ La identidad entre todos los caballeros valientes y esforzados está establecida, particularmente entre don Quijote y Durandarte. Durandarte, de «carne» y «hueso» sobre su sepulcro de mármol, tiene mano «peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño», como la de don Quijote descrita por él mismo anteriormente: «La contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas» dicen «qué tal debe de ser la fuerza del brazo qué tal mano tiene» (I, 467). Por debajo de la variación lingüística, la idea básica es la misma.¹⁷ De ahí que lo que don Quijote está presenciando es su propia muerte, no la literal de «carne» y «hueso», sino la espiritual. Como símbolo plástico tenemos el corazón arrancado del pecho.¹⁸ Así como Durandarte repite su monótono «paciencia y barajar» don Quijote ha estado repitiendo, con esa misma resignación y vaciedad, desde hace ya tiempo, los lugares comunes de la caballería. La identificación entre Dulcinea y Belerma la hace Montesinos al comparar la belleza de las damas. Cuenta el romance que Belerma fue dura con su caballero Durandarte, y no le hizo favor. Sólo se ablandó una vez muerto el caballero. En esta ocasión, en vez de cólera intensa ante tal comparación, don Quijote sólo opone un «cepos quedos» más resignado que combativo aunque todavía se esfuerza por dissociarlas: «La sin par Dulcinea del Toboso es quien es, y la señora doña Belerma es quien es y quien ha sido, y quédese aquí». Palabras concluyentemente afirmativas pero llenas de cansancio y faltas de convicción. El corazón amojamado que lleva Belerma trae asociaciones amargas con el Santo Grial, cáliz sagrado que lograron rescatar tres caballeros de la Tabla Redonda, castos como Durandarte y don Quijote. En todo caso, el enorme turbante blanco «al modo

¹⁶ Directamente establece don Quijote esta misma identidad en el capítulo V de la primera parte. Al labrador vecino de su lugar, quien se admira de que don Quijote se tenga por Valdovinos, Abindarráez, y otros caballeros, le contesta: «Yo sé quien soy... Y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías» (I, 53). Esto equivale, además, a decir que «cada uno es hijo de sus obras», frase que en otras partes del Quijote aparece, primero en boca de don Quijote, en el episodio de Andrés y el labrador Haldudo, el rico, justamente en el capítulo IV (I, 45), unas páginas antes de la aserción anterior.

¹⁷ Este tipo de variación lingüística puede observarse a menudo en todo el libro. Helmut MATZFIELD pone de relieve, agrupándolas, las variaciones novelescas (épicas), temáticas y lingüísticas del libro en «El Quijote» como obra de arte del lenguaje, Madrid, 1949. Traducción del original alemán, «Don Qixote» als Wortkunstwerk, Leipzig-Berlin, 1927.

¹⁸ A la misma imagen recurre don Quijote en casa de los duques para materializar sus sentimientos sobre Dulcinea (II, 274). El gran acierto en el relato de la cueva es que la imagen coincide con el acontecimiento literal del romance. Recordemos, de paso, que el corazón al parecer de «carne momia» de Durandarte, por lo «seco y amojamado» coincide curiosamente, literalmente, con el aspecto de don Quijote mismo «tan seco y amojamado que no parecía sino hecho de carne momia» (II, 17).

turquesco» que lleva Belerma, por analogía, sugiere, con mordaz ironía, la falsa religión que ha estado venerando don Quijote. De pronto aparece Dulcinea, no fea sino sin rostro, sólo reconocible por los vestidos de encantada (de aldeana) que lleva, símbolo también de todo lo externo y desprovisto de sentido en el objeto mismo de su veneración: símbolo de la muerte espiritual de Dulcinea. Unos capítulos más lejos, en casa de los duques, admite don Quijote que el ideal de Dulcinea ha sido borrado por la visión de la Dulcinea encantada, de tal suerte que «más estoy por llorarla que para describirla» (II, 274). Dulcinea le da la espalda y huye con indiferencia mientras advierte Montesinos que seguirla «sería en balde» porque no la ha de encontrar. Desde este momento la melancolía del caballero crece junto con su apatía. En lugar de ir él en busca de las aventuras éstas «menudean» sobre él (del título del capítulo LVIII).

El anticipado paraíso de la contemplación mística se ha convertido en un infierno. Este es el nombre que le dio intuitivamente Sancho a la sima (II, 192). Y efectivamente, la representación gráfica lo sugiere. También lo sugieren «los tres días con sus noches» que pasa don Quijote en las entrañas de la tierra, tiempo simbólico, como Cristo en el reino de los muertos. Un infierno, sí, ¿pero cual?, ¿el cristiano?, ¿el renacentista? Sancho, en cuya boca pone Cervantes palabras de doble y a veces múltiple sentido («Más has dicho, Sancho, de lo que sabes» sentencia en otra ocasión don Quijote, II, 189), le ruega a su señor que no se sepulte «en vida» y vuelva pronto «a la luz de esta vida que dejas por enterrarte en esta oscuridad que buscas» (II, 199). ¿No es éste el infierno de la oscuridad interior, de la búsqueda hacia adentro con la voluntad y los ojos del entendimiento y no del cuerpo? Al sacarlo de la cueva don Quijote «traía los ojos cerrados», imagen que explotó el Renacimiento, los místicos en España,¹⁹ Shakespeare en Inglaterra (*King Lear*), al poner el énfasis en el hombre como intelecto.

Al abrir los ojos a la luz interior de la cueva, don Quijote contempla algo más que su propia muerte espiritual. Hay una identificación no sólo entre don Quijote y Durandarte, sino entre don Quijote y todos los encantados —el mundo de la caballería andante—. Sancho le identifica con ellos al bromear «dime con quien andas, decírtelo he quien eres». Junto con los vivos —Montesinos, Belerma, sus damas, Dulcinea— y con los muertos —Durandarte— don Quijote ni come, ni

¹⁹ Viene aquí al caso recordar lo que cuenta Marcel BATAILLON de la práctica de cerrar los ojos, para mejor concentrarse, de ciertos *alumbrados*, los llamados *dejados*, franciscanos reformados de castilla la Nueva. Otros *alumbrados*, los *recogidos*, les tachaban hacia 1523 de escandalosos por hacer ostentación de recogimiento (*Érasme et l'Espagne*, París, 1937, pp. 182-183). ¿Pudiera ser ésta una referencia humorística a tales divergencias de opinión sobre prácticas religiosas cuando tanto zaratendo necesita don Quijote para hacerle abrir los ojos? ¿O trátase del efecto soporífico de ciertas cuevas debido a la insuficiencia de oxígeno y presencia de gases, como pudiera parecer a los científicos?

duerme, ni siente el paso del tiempo (algunos de los encantados lo han estado más de «quinientos» años). Existen en la angustia intemporal de verse deformes porque perteneciendo a un mundo ideal son tan humanos, y tan pequeños, y tan desgraciados... Idénticos a sí mismos (repitiendo indefinidamente palabras y acciones) y todos en un mismo plano, esperan el desencantamiento, la liberación. Y esta se relaciona, según Montesinos, con la llegada mesiánica de don Quijote, quien no trae, sin embargo, mensaje alguno.²⁰ Esta es imagen de la muerte más que de un purgatorio previo a un paraíso, ya que su esperanza es volver al mundo de antes, su mundo real. El informe plástico es «que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos». Su mundo, ideal sólo en el concepto literario que tienen de sí mismos es, de hecho, idéntico al de la cueva, a juzgar por lo que cuentan los romances y leyendas que les dieron la vida. Su encantamiento es una muerte sin esperanza (el desmesurado rosario de Montesinos sugiere la magnitud de su ineficacia). Es un infierno sin salida parecido al existencialista: el mundo de la caballería andante emulado por don Quijote es una quimera.

Don Quijote no puede abrir los ojos al salir de la cueva porque no quiere aceptar en pleno día lo que ha visto dentro de sí. De hecho no lo acepta: «¿Infierno lo llamais?... Pues no lo merece» (II, 192). Una intuición terrible, revelada por dentro, no se acepta con facilidad ni despegó. Don Quijote la irá aceptando por etapas durante el resto de su vida hasta conceder, poco antes de su muerte, refiriéndose a Dulcinea: «no la has de ver en todos los días de tu vida». Él, que no había sido supersticioso al entrar en la cueva, dice en esta otra ocasión: «*Malum signum, malum signum*: Liebre huye; galgos la siguen: Dulcinea no parece» (II, 583), porque la duda, y luego la pérdida de la fe y de la seguridad en su misión en la vida, se han apoderado completamente de su alma hasta hacerle confesar: «hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos...» (II, 471).

Este tipo de lectura simbólica abre numerosas avenidas de interpretación en un sentido religioso y teológico, aspecto al cual nos referimos más adelante al hablar de Cervantes mismo. Cualesquiera que fueran sus ideas religiosas, su concepto de supervivencia tiene un sentido muy terrestre: la busca en el encuentro de espíritus posible a

²⁰ Sobre el sentido histórico y teológico de la bajada de Cristo a los infiernos y del misterio de las palabras de San Pedro relativas a la evangelización de los muertos hace extenso comentario Américo CASTRO en *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, Anexo VI, 1925, pp. 273-274. El dogma de la bajada de Cristo a los infiernos descansa —explica Castro— sobre la primera *Epístola de San Pedro* donde dice que Cristo «fue en espíritu a predicar a los espíritus encarcelados» para sacar «a quien quiso» según San Agustín, o «a las ánimas de todos los fieles [muertos] en la fe» según Luis de Granada. ¿Pudiera tener Cervantes tales conceptos sobre el significado de la bajada de Cristo a los infiernos y aludir al oscuro pasaje bíblico con las palabras de Montesinos referentes a la llegada de don Quijote? Si así fuera tal alusión llevaría implicaciones irónicas en el terreno religioso.

través de un arte humano. Así entendemos su necesidad de acercamiento al lector a quien trata con especial deferencia. Este sentido de igualdad intelectual entre autor y lector lo comparten con Cervantes buen número de escritores de hoy que buscan diálogo con el lector para sobrevivir en él —concepto moderno de la inmortalidad.²¹ Por eso nos parece que Cervantes pone mayor énfasis en el aspecto humano que en el simbólico, o ideológico, al elaborar el episodio de la cueva de Montesinos.

Efectivamente, podría leerse el episodio de la cueva en un plano exclusivamente humano ahondando en el subconsciente de don Quijote, y este método de lectura es, tal vez, el más satisfactorio aunque, tal vez, también, el que mayores variaciones interpretativas ofrece. Tampoco contradice las dos lecturas anteriores, pero presenta una dimensión más. Desde el punto de vista psicológico la visión de la

Cueva es el resultado del profundo trastorno interior de don Quijote.²² Las dudas de Sancho, del Primo, así como los comentarios de Cide Hamete Benengeli, influyen en que el lector conciba la posibilidad de una invención por parte de don Quijote para desquitarse de Sancho al intuir que es el quien ha precipitado el derrumbamiento del ideal de Dulcinea al ponerla ante los ojos en hábito de labradora. Don Quijote, sin embargo, habla con nobleza y convicción, y afirma que la verdad de lo contado «no admite réplica ni disputa». A Sancho, quien se maravilla del relato, le dice: «Como no estás experimentado en las cosas del mundo [—no dice caballeresco sino mundo, a secas—] todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles» (II, 202). Y estas palabras muy bien pudieran ir dirigidas al lector.

²¹ Jorge Luis BORGES, por ejemplo, expresa entrañablemente el sentimiento de identificación con el lector en el Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*: «Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuna la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor» (*Poemas*—1926-1943—, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 9).

²² La tendencia a la lectura psicológica data del romanticismo en que se considera la experiencia de la cueva de Montesinos como resultado de la anormalidad de don Quijote, quien padece trastornos psíquico-sensoriales. En cuanto a Cervantes, se le ve como a un médico o psicoanalista que describe sintomáticamente el caso clínico de don Quijote (HERNÁNDEZ MOREJÓN, por ejemplo, en su libro *Bellezas de medicina práctica*, Madrid, 1836; más tarde, a principios de este siglo, Ricardo ROYO VILLANOVA en *La locura de Don Quijote*, Zaragoza, 1905 —referencia a la cueva, p. 18—; Francisco NAVARRO y LEDESMA, en *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Suc. de Hernando, 2.ª ed. 1915, pp. 571-572. La primera edición es de 1905).

Posteriormente, se tiende a ver en don Quijote un caso extremo de obsesión idealista dentro de la normalidad. Salvador DE MADARIAGA y Guillermo DÍAZ-PLAJA, por ejemplo, creen que don Quijote urde un engaño en venganza del engaño de Sancho. (Respectivamente, en *Don Quixote. An Introductory Essay in Psychology*, Newton in Montgomeryshire, The Gregynog Press, 1934, pp. 111-118; y en *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas: Cervantes, Velázquez, Goya, el Cine*, Madrid, Revista de Occidente, 1936, pp. 89-95). Ivan TURGUENIEV y Mark VAN DOREN asegu-

En todo caso, algunos detalles, y hasta las mismas terminantes palabras de don Quijote acerca de su sinceridad, pudieran indicar un engaño: a) Al sacarlo de la cueva don Quijote trae los ojos cerrados «con muestra de» estar dormido, y se despereza «como si» de algún grave y profundo sueño despertara. (Recuérdese, sin embargo, que el «con muestras de» y el «como si» son interpretación de Cide Hamete Benengeli.) No quiere hablar inmediatamente, sino comer antes —detalle estilo Sancho— con lo cual pasan unas horas. b) Cuenta primero la historia del palacio, de Montesinos, Durandarte, las mutaciones de Ruidera y Guadiana, la aparición de Belerma y su cortejo de duelo, y sólo después de una interrupción de Sancho y el Primo, que no se animan a creerle por lo fantástico de la historia, aborda el tema Dulcinea como para corroborar la veracidad de la visión. c) Al preguntar Sancho en que reconoció a la dama, contesta don Quijote que por ir vestida tal como iba cuando se la mostró Sancho, evidencia difícil de refutar. d) Asimismo, la referencia al tiempo reciente del encantamiento de Dulcinea casi parece decir: «Dulcinea está encantada desde que tú, Sancho, la encantaste». e) Mucho más tarde, en casa de los duques, cuando Sancho quiere que se crea todo lo que cuenta haber visto en el viaje de Clavileño por el cielo, don Quijote le dice al oído: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, 344). f) Y aún más tarde, cuando Sancho tiene que flagelarse por sentencia de Merlín para desencantar a Dulcinea, las palabras de don Quijote («Dulcinea está encantada por tu descuido y negligencia», II, 482) y el encono al querer darle los latigazos el mismo para apresurar el desencantamiento pudieran parecer significativos.

Pero todo esto presentaría a un don Quijote malicioso que no conocemos y de una premeditación fuera de carácter; pues si bien es

ran, igualmente, que se trata, sin lugar a dudas, de un engaño por parte de don Quijote. (Respectivamente, en A. RODRÍGUEZ, *El Quijote visto por grandes escritores*, México, D.F. Biblioteca Enciclopédica Popular, 1947, p. 67; y en *Don Quixote's Profession*, New York, Columbia Univ. Press, 1958, pp. 55-56).

Investigadores más recientes, como Manuel DURÁN y Gloria M. FRY, se despreocupan del aspecto verdad-inventio del relato y se aplican a deentrañar el significado emotivo de dicho episodio, el primero por el lado de las revelaciones internas del sueño, la segunda explorando el subconsciente de don Quijote mediante la teoría de acción simbólica de Kenneth Burke. (Respectivamente, «La aventura de la Cueva de Montesinos» en *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa-México, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, 1960, pp. 210-228; y «Symbolic Action in the Episode of the Cave of Montesinos from 'Don Quixote'», en *Hispania*, XLVIII, 1965, 468-474).

²³ «Lo que he contado, lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis propias manos. Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora cómo, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos... me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso...?»

consistente con su nueva suspicacia desde el comienzo de la segunda parte (véase la conversación con el Cura y el Barbero, cap. I), no lo es con la integridad de su naturaleza. Lo natural en él es ser sincero («no sé historias», II, 19). Además, atribuirle la construcción de una trama tan complicada parece imposible pues, según consideran el Primo (II, 199) y Cide Hamete, «no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates» (II, 203). Un engaño, así a secas, por parte de don Quijote no convence. Cervantes no quiere que nos despeñemos por esa vertiente y disipa las dudas que ha creado previamente en el lector advirtiéndolo por boca de Cide Hamete (II, 203), de Sancho y del Primo (II, 199), que don Quijote no miente y por lo tanto es inútil buscar ahí la solución del enigma.

Pero sí puede tratarse del valor que damos a los datos en oposición al sentido, o sea de la aventura metafísica de la lengua, las interpretaciones y la comunicación de la verdad íntima. En este caso la aventura de la cueva pudiera leerse de manera más ingenua, más ambigua y, tal vez, de mayor realidad psíquica: Don Quijote va contando, candidamente, lo visto en el orden en que aconteció en el sueño, alucinación, o imaginación obsesiva. Las interrupciones de Sancho y el Primo, que le piden datos de orden material para poder creerle, le recuerdan, o inspiran, detalles como el de no dormir ni comer de los encantados —sentencia popular que don Quijote ha oído de boca del mismo Sancho—, o datos concretos como el atavío de Dulcinea, los cuales corroborarían innegablemente para Sancho la verdad del relato. De ahí su alacritud al proporcionar tan certera evidencia, que deíata, por otra parte, la necesidad, tanto más poderosa cuanto mayores dudas se infiltran en sus convicciones, de ser creído. La sutileza de este detalle reside en que tanto con malicia como sin ella, don Quijote tiene cogido a Sancho sin que cambien las posibilidades de haber soñado, recordado, inventado, o creído ver bajo la sugestión misma de las preguntas.

Al contar la experiencia vivida, las palabras van recortando del complejo fondo psicológico formas de perfil nítido que se iluminan de un sentido claro mientras el fondo informe y vago del que se han destacado retrocede hasta perderse. Esta es la inevitable alteración de la comunicación oral no sólo para don Quijote, sino para cualquier mortal. Al poner de relieve a la luz de la conciencia significados precisos solidificados en la palabra, se va creando una interpretación. Es decir, lo que nos da don Quijote es la interpretación de su propia

²⁴ «...ni come, ni bebe, ni duerme... que no parece sino que está encantado» (I, 515). L. G. SALINGAR relaciona este detalle con la tradición épica de los descensos clásicos al infierno donde no se come, bebe, o duerme, consideración igualmente oportuna («Don Quixote as a Prose Epic», en *Forum of Modern Language Studies*, II, 1966, 65). Miguel Cortáez y Velasco lo relaciona con una reminiscencia cervantina del seno de Abraham a que descendió Jesús donde «no hay tiempo, ni hambre, ni sed» (ver nota 31).

visión, la cual se va definiendo a medida que va revelándose para él mismo, al traducirlo en lenguaje, su propio interior.

Tampoco sería ésta la primera vez que haya bordado don Quijote sobre su realidad o que haya inventado semiconscientemente. Recuérdese cómo no ve a Maritornes tal cual es cuando la tiene delante y cómo al evocarla aumenta todavía sus supuestas prendas (I, 142). Lo mismo sucede cuando don Quijote pone palabras descriptivas de las bellezas de Dulcinea en boca de Sancho que le viene a dar noticias de la dama (I, 317-318). La diferencia principal con las alteraciones anteriores estribaría en que éstas, en vez de embellecer afean, reflejando el desorden interior junto con la ambigüedad de sentimientos y convicciones. El desorden interior se refleja, además, en otro tipo de desvirtuación originada por el deseo de aferrarse a sus creencias: la de concluir lo opuesto de lo indicado por la evidencia, no ya la externa, sino dentro del marco mismo de su propio mundo caballeresco. Al salir de la cueva y abrir los ojos lo primero que exclama es: «...me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado» (II, 191). Esto va seguido, sin transición, de una lamentación por los encantados de la cueva. Y al contarnos la experiencia, es toda amarga y llena de sinsabores, aunque don Quijote mantiene una actitud ennoblecedora y reverente al contarla, aún a través de la ironía final, de manera que hay un enorme contraste entre el contenido y el tono.²⁵ La posible conciencia de la desvirtuación no disminuye la autenticidad del fondo que la originó («No se pueden ni deben llamar engaños —dice en otra ocasión don Quijote— los que ponen la mira en virtuosos fines», II, 185) y aquí la virtud consistiría en decir con nobleza y sinceridad lo que le sucede por dentro.

En cuanto a la parte relacionada con Dulcinea, salvo pequeñas variaciones, casi no diverge de la realidad externa de las tres labradoras que huyeron despavoridas ante el aspecto y palabras de don Quijote unos días antes. La característica desvirtuación onírica es menos patente aquí. Si por un lado, la invención parece más factible por más ajustada a los hechos, por otro lado la desvirtuación ideológica es tal que resulta casi inconcebible sin buena dosis de cinismo.²⁶ Si esto es

²⁵ Sobre el timbre y tono de voz «grave, firme, reposada y sonora» en la «manera habitual» de hablar de don Quijote véase el artículo de Tomás NAVARRO: «El sentimiento literario de la voz», en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), 345-347.

²⁶ Salvador de MADARIAGA ve un engaño, por parte de don Quijote, con sus puntas de cinismo, que explica identificando al personaje con un Cervantes idealista pero desilusionado refugiado en el humor. De ahí lo inespérado de la actitud de don Quijote, que al mismo Madariaga le parece imposible: «Don Quixote a humorist; Don Quixote a realist; Don Quixote irreverent!». (Op. cit., pp. 112-115). Como se verá por nuestro texto no compartimos su interpretación. Tampoco compartimos la interpretación de Guillermo Díaz Plaja quien va aún más lejos: considera el episodio como farsa enteramente teatral de don Quijote quien, por una vez, decide ser él el burlador y «gozar de su propio embuste» a expensas de Sancho y el Primo. Según Díaz Plaja, Cervantes «no

inadmisible, entonces ha de considerarse la visión como producto de súbita revelación. En este caso el engaño de don Quijote consistiría, no en haber forjado un engaño, sino en no querer aceptar o revelar totalmente sus descubrimientos íntimos, implícitos, sin embargo, en el relato y en la evolución del tono desde la maravillada descripción del principio hasta la agri dulce ironía del final.

La mayor diferencia entre esta aventura y muchas anteriores está en que no hay testigos que puedan presentar «su» versión de la «realidad», y que el sentido de lo que cuenta don Quijote diverge considerablemente de lo que pudieran esperar de sus convicciones quienes como Sancho, el Primo, o el historiador Cide Hamete, no se percatasen de la metamorfosis que habían sufrido. Una de las razones para poner en duda la veracidad del relato es, justamente, lo inesperado de él en el contexto del mundo caballeresco de don Quijote. Tanto es así que casi ya al final del relato exclama Sancho: «Bien se estaba vuestra merced acarriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado... y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse.» Sin embargo don Quijote ha estado contando «disparates» desde el principio y en varias ocasiones Sancho lo ha creído loco.

En cuanto a don Quijote mismo ¿es o no consciente de ser víctima de un posible engaño de Sancho? ¿Y cuál es el grado de lucidez que alcanza dentro de la propia revelación? En el momento de una revelación coexisten en el espíritu dos realidades distintas, la anterior y la nueva. Se puede así creer sin creer («creo, pero ayuda mi incredulidad» San Marcos, 9, 24), fingir sin mentir. He aquí la ambigüedad.

La ambigüedad del sentimiento y del pensamiento en momentos de gran tensión emotiva es recurso preferente de Cervantes. Lo ha utilizado en algunas de las novelas intercaladas en el Quijote y en toda su obra posterior. Un antecedente donde deja ver el hilván del recurso se encuentra en la «Historia del curioso impertinente». Al describir la comedia que finge Camila al defenderse del amante Lotario para convencer de su inocencia al marido Anselmo que sabe oculto tras una cortina, cuenta Cervantes: «...viendo que no podía haber [herir] a Lotario, o fingiendo que no podía...» (I, 370). El lector se queda sin saber si finge o no, porque Camila misma parece no saberlo: está presa en su propio papel confundiendo lo que siente con lo que representa.

La diferencia entre la presentación de Camila y la de don Quijote en la cueva es la entera autonomía que se le concede a este segundo

disimula el traspase» cuyos hilos se transparentan en él «como si de algún sueño despertara», el ser ésta «aventura apócrifa», el comentario de que «no se pueden ni deben llamar engaños los que ponen la mira en virtuosos fines» —aquí intención educativa por parte de don Quijote (dice Díaz-Plaja)— y en el «extraño aire sibilino» de don Quijote como de quien «está en el secreto» (loc. cit.). Para nosotros el tono de don Quijote desmiente la última aserción.

personaje. Anotemos, de paso, la cualidad teatral tanto de la representación de Camila como de la visión de don Quijote, una manera más de eliminar a un autor enfrentando al lector directamente con los personajes y su interioridad. Los datos son precisos, pero el sentido de los sentimientos e ideas que afloran a la conciencia de don Quijote son ambiguos. Si por un lado resultan coherentes, por el otro no son claros, dentro del proceso y evolución del personaje. Toda claridad en este sentido no sería sino una desvirtuación más.

Si bien don Quijote puede ser consciente de representar un papel, éste es reflejo del estado de desorientación o reorientación por el que está pasando. Está representando el papel de su propio desengaño y en este sentido es auténtico. Para Sancho, el Primo, o Cide Hamete «no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates», pero para el lector bien pudo haber representado plásticamente, intuitivamente, el choque entre sus convicciones y sus dudas: su estado interno es el que le proporciona todos los detalles.

El concepto de disociación entre el don Quijote aferrado a un ideal que no quiere abdicar, y el Alonso Quijano que concibe, desde dentro del otro, los fracasos, y le va suplantando hasta dominar en el lecho de muerte, adquiere consistencia en el episodio de la cueva. Esta disociación conceptual, paradójicamente, afirma la identidad cambiante de don Quijote. Al volverse hacia el pasado, el sentido de pensamientos, sentimientos y convicciones de ayer se ve en proceso de transformación, y lo que pudo ser verdad para el don Quijote de ayer, puede ser semiverdad para el de hoy, o invención para Alonso Quijano el Bueno en un proceso retrospectivo de aquilatación. Y, retrospectivamente también, Alonso Quijano puede ir adquiriendo conciencia del engaño de Sancho, lo cual se refleja en los cambios de tono y actitud al hablar más tarde con él de la cueva (episodios del mono adivino, la visión celestial de Sancho, la cabeza encantada y el silencio posterior con respecto a la cueva). Para Alonso Quijano tan inventados pueden ser partes del relato, como todo él, como los gigantes de los molinos de viento, o los de los cueros de vino, como toda la visión caballeresca de don Quijote. Por eso, también, que sea Alonso Quijano quien reniegue de la verdad de don Quijote tiene poca validez.

¡Inventado tal vez sí, pero no mentira! Cervantes ha llegado aquí al gran relativismo de la verdad humana. Empezó por la afirmación pragmática de la identidad de don Quijote para llegar a la negación del esencialismo en el terreno humano. Cuando Cervantes nos proporciona datos contradictorios e insiste sobre si es o no cierto lo ocurrido en la cueva de Montesinos, si son o invento don Quijote lo relatado, está subrayando, como en otras ocasiones, lo ajeno de tal preocupación al verdadero significado del episodio. Se burla, por ejemplo, del valor que concede a los datos el Primo —nombre significativo que puede leerse con mayúscula (y así aparece en varias ediciones) acom-

pañando los supuestos calificativos que encierra el nombre²⁷ con el de «humanista» que le da humorísticamente Cervantes. El Primo trata todos los datos como si fueran históricos, tanto los reales como los fantásticos, y los reviste de autenticidad. Se acoge, además, a la autoridad por corroboración («lo autorizo con más de veinticinco autores», II, 188) para averiguar cosas que —declara Don Quijote— «después de sabidas y averiguadas [comprobadas], no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria» (II, 189).²⁸ El Primo cobra comicidad bajo esta luz, porque el suyo es un mundo de fantasía compartida con otros. Más sutilmente cobran comicidad, también, Cide Hamete y Sancho. Igual riesgo corre el lector que insiste en una solución enteramente racional. A Cide Hamete le salvan, a veces, sus aciertos; a Sancho, sus malicias. ¿Y al lector?

El dato, nos está diciendo Cervantes, por concreto que sea, es ficción. La verdadera realidad está en el sentido de la experiencia. El mayor obstáculo en llegar al sentido es el uso de la palabra y el grado de acuerdo sobre su connotación. Hay un sutil juego de conceptos al final del capítulo XXV (segunda parte) entre lo soñado, lo verdadero, lo falso y lo verosímil, que pone de manifiesto las preocupaciones lingüísticas, artísticas y metafísicas de Cervantes. Tiene lugar, cuando Sancho y don Quijote quieren saber si las cosas ocurridas en la cueva son

soñadas o verdaderas—pregunta don Quijote
falsas o verdaderas—pregunta Maese Pedro a su mono
parte falsas y parte verosímiles—responde el mono,

así en posición antitética. Pero resulta que la única verdadera antitésis es la del centro que hace papel de pivote. Lo «soñado» es tan real como lo visto, tocado o pensado («lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos» —dice don Quijote)²⁹ en el sentido de que no ha sido inventado en frío. Contrariamente, «verosímil» es tan falso como lo irreal puesto que es algo que parece y no es. Si seguimos

²⁷ Léase en el diccionario de CORONADO la evolución etimológica de esta palabra que resumimos para aclarar nuestro texto: del latín *Primus*, «primero» de donde, figurativamente, «de primera calidad», y, de ahí, «escrupuloso», «cuidado», «esencial», «crucial», «contorno», «vicina de un engaño», «primitivo», «primitivo» (op. cit., vol. III, páginas 882-883), todas ellas acepciones invocadas aquí por Cervantes para sugerir caracterizaciones distintas de este personaje.

²⁸ La ironía de Cervantes va dirigida, por detrás del Primo, a cierto tipo de historiador renacentista cuya investigación compendiosa y enciclopédica quiere abarcar la humanidad toda en el tiempo y el espacio. Entre ellos se encuentra Polidoro Virgilio, autor de *De inventoriis rerum* (1499-1521) traducida al español por Francisco de Támara (véase Marcel BATAILLON, op. cit., p. 188). El Primo quiere, por si faltara algo al libro del historiador italiano, escribir un *Suplemento a Virgilio Polidoro*.

²⁹ A igual modo de corroboración sobre su propia identidad recurre don Quijote al hablar con el caballero del Bosque: «vzo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mismo...» (II, 117).

un proceso silogístico vertical «soñadas» y «falsas» son sinónimos, y también lo son «verdaderas» y «verosímiles». Pero por virtud del anterior razonamiento, lo falso, lo soñado, refleja igual que lo verosímil y lo verdadero la angustiada interioridad de don Quijote y así resulta verdad. Por otra parte, lo verosímil y lo verdadero algo tienen de falso en su sentido literal de dato histórico, aunque no en su sentido silogístico. De ahí que lleguemos a una especie de equilibrio entre lo «soñado-falso» y lo «verosímil-verdadero», que ya no son antítesis, sino puntos de vista sobre la balanza conceptual.

Este sentido de la verdad no es histórico ni moral o, si se quiere, se acerca al de la verdad renacentista y diverge del de la verdad protestante. Artísticamente, la verdad es, para Cervantes, verosimilitud (que no ofrece carácter alguno de falsedad), es lo verídico (o que incluye la verdad).³⁰ Sobre esta base, tanto lo soñado, como lo intuido, o sentido, y expresado por don Quijote, cualesquiera que sean las palabras o las imágenes a que recurre para hacerlo, revelan la esencia de su estado interior (aun inventando —mintiendo— dice el hombre la verdad de sí mismo) con toda la ambigüedad del sentir y el pensar inherentes al

³⁰ Sobre el concepto cervantino de la verdad, la mentira, y lo verosímil coinciden, desde distintos ángulos, algunos críticos. Entre ellos, Aubrey E. G. BELL comenta sobre el significado de «verosímil»: «perfected by imagination for as Art perfects Nature, so the imagination can perfect reality». Cervantes, Oklahoma, Univ. of Oklahoma Press, 1947, p. 125. Bruce Wardropper puntualiza: «Cervantes is fascinated by the idea... that some... events, doctrines, and statements appear to be true though they are not, and vice versa... The recognition of truth and falsehood is for him a problem defying a simple solution. His refusal to be doctrinaire is at the bottom of his fairness in debate, and of his respect for opinion as such... if truth is converted into doubt it is no longer truth». PMLA, 1957, vol. LXXII, 598-600. Américo CASTRO explica que a Cervantes no le interesa desgajar la «realidad yacente bajo la fluctuación de las apariencias... sino hacer sentir cómo la realidad es siempre un aspecto de la experiencia de quien la está viviendo... y no lo determinado por un análisis racional» («La palabra escrita y el Quijote» artículo publicado en *Asomante* y reproducido en *Hacia Cervantes*, 3.ª ed., Madrid, Taurus, 1967, p. 384). Posteriormente vuelve a elaborar sobre el tema: «La verdad y la veracidad, en sentido lógico y moral, carecen de eficacia para el lector del Quijote, el cual ni es verdad ni mentira [...] Los mitos dejan de serlo cuando son 'vivenciados' en adecuadas circunstancias...» («Cide Hamete Benengeli: El cómo y el por qué», en *Mundo Nuevo*, febr. 1967, p. 5; recogido luego en *Hacia Cervantes*, ed. cit., pp. 409-419). Taurus, 1967, pp. 407-419). Angel del Río en su artículo «El equilibrio del Quijote» (*Hispanic Review*, 1959, XXXVII, 200-221) dice que, para Cervantes, «de todo lo que hacemos... vivimos... soñamos, parte es verdad, y parte es mentira» (p. 215), porque concibe al hombre moviéndose «no entre sombras o puras apariencias, sino más bien entre una multiplicidad de realidades, «perceptibles unas, soñadas otras...» (p. 216). Edward C. RULEY hace un certero estudio en el mismo sentido en los epígrafes «La verosimilitud y lo maravilloso» (pp. 278-307) y «El recurso a los autores ficcionales» (pp. 316-327) de su libro antes citado. G. D. TROTTER (op. cit., p. 13) nos recuerda la constante insistencia con que Cervantes descarta el detallismo histórico como fuente de lo verdadero, ya desde el prólogo a la primera parte. Recuérdense las irónicas referencias cervantinas a «anotaciones y acotaciones» como fuente fidedigna de información sobre la realidad y la verdad de «hombres leídos, eruditos y elocuentes» (I, 12-13). Así como de bachilleres y graduados universitarios.

eterno humano. La claridad moral que el protestantismo trajo a la vida fue una racionalización en blanco y negro.

Hay otros modos de concebir lo falso y lo verdadero. Verdadero es todo aquello en que se cree sin sombras de duda. Y así, en la medida en que don Quijote cree en la realidad de lo visto, es verdad, tanto lo mágico (las mutaciones), como lo fantástico (la eternidad subterránea con todos sus incongruos detalles), como lo real (la campesinidad de Dulcinea). Verdadero puede ser, también, todo aquello que para Sancho y otros es consistente con la idiosincrasia de don Quijote según ellos la entienden. Verdadero para algunos lectores puede ser todo aquello que ha acontecido históricamente en el tiempo y el espacio. Verdadero, para otros lectores, todo aquello que sucede como en la vida, con sus divergencias de sentido en la visión de las cosas, y con sus ambigüedades inclarificables, es decir, todo lo que sucede en el interior.

Cervantes ha elucidado a través de todo el *Quijote* el tema de la inasibilidad de la verdad, sobre todo en el terreno externo. El episodio que mejor lo ilustra es el conocido del baciuelmo. Para don Quijote es yelmo; para el Barbero y otros, bacía.

Sancho, al margen de ninguna posición, acuña el compromiso «baciuelmo» para obtener concordia. La historia de la humanidad es una historia de baciuelos y compromisos al margen de la verdad absoluta. Y sin embargo, nos sentimos mejor dispuestos a aceptar el baciuelmo (lo admitidamente inexistente) que el cuerdo-locó, o lo falso-verídico de mayor realidad en el terreno de lo humano. Don Quijote concibe un baciuelmo en el terreno de la verdad individual al proponerle a Sancho en casa de los duques el ambiguo compromiso de *creerme y te creeré*. Hasta entonces la verdad era sólo la suya, y en caso de discordia admitía, como lo hace en el capítulo XXV de la primera parte, que la verdad es lo que cada cual cree («eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa», I, 236-237). El baciuelmismo en el terreno de la verdad individual (la cueva de Montesinos) nos lleva a un mundo desconcertante, ilusorio, schopenhaueriano, en que todo lo exterior existe en tanto que proyección de lo interior, sin apoyarse en ningún sentido de objetividad colectiva. En este respecto difiere Cervantes de Calderón y de su concepto de «la vida es sueño».

Entre los métodos de lectura de la cueva de Montesinos hay que distinguir el interpretativo directo, que es el que hemos utilizado nosotros hasta aquí, el método que se aplica a desentrañar significados ocultos y el método rastreador de fuentes. A veces se confunden en uno solo. Nuestra interpretación simbólica, por ejemplo, pudiera considerarse, en ciertos aspectos, perteneciente al segundo método, y en otros, al tercero.

Dentro del segundo método se encuentran las más dispares in-

terpretaciones basadas en el sentido de símbolos y alusiones religiosas. Estos, junto con las palabras de don Quijote —«el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no la saque a la luz del sol, aunque esté escondida en los senos de la tierra»— sugieren la posibilidad de un sentido oculto.

Efectivamente, con las alusiones religiosas puede revestirse el simbolismo episódico de la cueva de un significado teológico. Como los datos son de tan diverso tono y contenido, aumentados de las ambivalencias que les comunica la ironía, la seriedad o la ambigüedad, tanto los apologistas de la ortodoxia de Cervantes como los impugnadores de ella se han acogido a tan cancerbérica evidencia para corroborar sus respectivas creencias.

Entre los apologistas, Denys Armand Gonthier habla de la cueva de Montesinos para demostrar que la curiosidad impertinente de don Quijote al querer escudriñar las entrañas de la tierra aunque «llegara al abismo» le revela un universo complejo e indescifrable lleno de laberintos, apariencias y enigmas del cual sólo el Señor puede «librarnos». Esta —concluye— sería la posición de Cervantes.³¹

Con los mismos datos Louis Philippe May nos lleva por un derrotero muy otro. Apoyándose en copiosa documentación de alusiones a través de todo el *Quijote* y, en particular, en el episodio de la cueva de Montesinos, construye todo un debate teológico que sitúa a Cervantes entre los grandes pensadores del siglo XVI y XVII. Sostiene la tesis sobre un Cervantes librepensador, y descubre sutiles ironías a costa de los dominicos —celosos defensores de la ortodoxia romana—. A esto añade lo profanatorio de la alusión al rosario así como la irreverencia a lo sagrado en numerosos lugares del libro.³²

³¹ Madrid, Ediciones Studium, 1961. Otro apologista, el presbítero Miguel CORTA-CERO Y VELASCO en su libro *Cervantes y el Evangelio. Simbolismo del «Quijote»* (Madrid, 1915), se dedica a probar que todo el libro es una transcripción de la Biblia, el Evangelio, y el Cantar de los Cantares. En cuanto al descenso de don Quijote a la cueva tiene por modelo el de Jesús en el seno de Abraham, cuyos moradores viven como los encantados (sin comer, dormir, ni sentir el paso del tiempo, p. 212). De todo su estudio saca dos curiosas conclusiones: 1.ª) que Cervantes anduvo errado en no poner el episodio de la Cueva de Montesinos al final del libro, tras la enfermedad de don Quijote, con lo cual «no se hubiera desviado un punto del Evangelio», y 2.ª) que no ha aportado el autor del *Quijote* nada nuevo a lo ya conocido en materia religiosa.

³² Para sus deducciones se apoya en: a) La invocación hecha por Sancho, al bajar a don Quijote con la roga, a la Peña de Francia (II, 191), célebre monasterio dominico. b) La equivalencia entre el Rosario y Santo Domingo en la Edad Media. c) La referencia al Primer Inquisidor en la persona y hábito de Montesinos (con sus togas de universitario y su rosario entre las manos) proclamado fundador de la Cofradía del Rosario por la bula de Clemente VIII (1602). Para acabar de una vez con el Rosario —dice May— Cervantes lo sepultó en el fondo de la cueva. d) La desvirtuación de San Angeli (Hijo de Monge, o del Angel, o sea de Santo Tomás el dominico) en Cid Hamet Ben Engeli. Según el *Glossarium* de Du Cange, *Angelus* significaba monje. Pero también se hacía referencia con este término en obras teológicas a Santo Tomás, el doctor angélico, el Angel de la Escuela. Véase la explicación que ofrece «en XVII» siglo, a en judex per la

Esta última observación sobre lo profanatorio, hecha también por defensores de la ortodoxia de Cervantes, no es concluyente si se considera la familiaridad del español al hablar de asuntos divinos, como atestiguan los villancicos, o si se recuerda el carácter especial del renacimiento español³³ que, a divergencia del europeo, no rompió con la Edad Media, sino que fue capaz de producir un Cardenal Cisneros humanista, o un maestro de psicología moderan como Ignacio de Loyola, místico independiente y ortodoxo a un tiempo.

Repasando las documentadas opiniones de cervantistas distinguidos y críticos prominentes—Américo Castro, Ortega y Gasset, Marcel Bataillon, Helmut Hatzfeld, Aubrey F. G. Bell, William Entwistle, Rudolph Schevill, Rodríguez Marín, Edward C. Riley—en la controversia sobre la ortodoxia de Cervantes, y apoyándonos en nuestro propio análisis no vemos que Cervantes disienta de palabra ni de hecho con lo fundamental del dogma. Si en el episodio de la cueva de Montesinos se identifica a Cervantes con Sancho y don Quijote, como quieren algunos, se podría concebir el dualismo entre pruebas y creencias, entre racionalismo y fe, implícito en la aventura, como reflejo de un agnosticismo íntimo en el espíritu de Cervantes que, a veces, se vuelve laico y otras viene imbuido de un sentido espiritual y místico independiente pero no contrario a las creencias religiosas de su época. El ambiente místico idealista que rodea a Dulcinea sugiere esta posibilidad.

Tal vez pudiera precisarse el concepto teológico-filosófico de Cervantes estudiando la selección de materiales cultos y literarios que entran en la construcción de la cueva de Montesinos, así como el espíritu de que los ha revestido el autor, ya al coincidir en sentido con los originales, ya al diverger de ellos. Pudiera servir de base a este estudio el método rastreador de fuentes, cuyos resultados resumimos

première Provinciale, on appelait 'nouveaux thomistes' les Dominicains. Cervantes se serait donc complu à imaginer le pseudo Cid Hamet, à qui il prête parfois les talents logomachiques des théologiens, en unissant l'Infidèle et l'Inquisiteur. Il est remarquable que ce soit Cid Hamet qui rappelle en termes exacts le testament spirituel de saint Dominique en l'émaillant d'une citation de saint Paul» (p. 37). Se refiere a las palabras de San Pablo, en la Epístola I a los Corintios: «Tened todas las cosas como si no las vierdes» (II, 361). *Un fondateur de la Libre-Pensée: Cervantes. Essai de déchiffrement de Don Quixote*, Paris, Editions Albin Michel, 1947, pp. 36-41.

Es pertinente recordar aquí la investigación hecha por Geoffrey STAGG («El sabio Cide Hamete Venengeli», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, 218-225) sobre el origen de la inspiración cervantina, tanto al imaginar el nombre Cide Hamete Benengeli, como al dotarle de las cualidades intelectuales de los marabutos, o morabouts de Argel: medio santos, medio hechiceros, de extensos y variados conocimientos, admirados por su sabiduría y nigromancia.

Las deducciones de May y de Stagg juntas sugieren consideraciones irónicas de carácter filosófico-teológico.

³³ Véase el análisis del Renacimiento español que hace Federico DE ONís en su libro *España en América*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955, pp. 285-295.

más adelante, añadiendo los nuestros, al referirnos a la naturaleza de la invención cervantina y sus posibles fuentes (véanse notas 35-47). Presentimos, sin embargo, que este tipo de investigación, tentadora y difícil, nos llevaría a otra cueva, la del propio Cervantes, que yuxtapuesta a la de don Quijote revelaría el mecanismo de la invención del episodio, y los resortes íntimos que sugirieron su elaboración, pero «no impondría un ardite al entendimiento ni a la memoria» en el sentido cervantino. Véase el «Epílogo».

Cervantes no cuenta con la erudición del lector para hacerle saborear ni entender el episodio de la cueva de Montesinos. Cuenta con su comprensión espontánea surgida del conocimiento de la vida. El tiempo «descubridor de todas las cosas» bien puede ser un tiempo personal. En cuanto a la naturaleza del descubrimiento ¿por qué presumir que nos lleva hacia revelaciones definitivas? En un sentido más impersonal y abstracto, el tiempo ha revelado hasta hoy que don Quijote murió tal vez «de melancolía», tal vez «por disposición del cielo» sin mencionar para nada la cueva de Montesinos, que el crítico queda convertido en otro autor entre los que «de este caso escriben», y en un personaje más para un futuro lector.

Si las interpretaciones del episodio de la cueva varían según la conformación mental del lector-autor con su punado de conceptos, coinciden en su sentido básico: cuando el hombre desnuda sus símbolos descubre, en su lugar, la informe y fluida realidad que le huye. ¿No pudiera ser esta la revelación? La poca importancia que concede Cervantes al nombre del protagonista, Quijada, Quesada, Quejana, corresponde a este concepto. El nombre, la palabra, no es más que el símbolo, la convención. Por debajo de él está la esencia líquida, y para captarla «basta que ... la narración [de un relato] no se salga un punto de la verdad». Esta nos parece ser, justamente, la posición de Cervantes, quien se mantiene, voluntariamente, al margen de la interpretación.

Una interpretación, aun cuando sea la del autor, no es más que otra ilusión. ¿Y el arte? ¿También es ilusorio? La preocupación constante de Cervantes ha sido la relación entre arte, verdad y naturaleza. De ella ha tratado en toda su obra, principalmente en el *Quijote*, *Las novelas ejemplares*, y el *Persiles*. Fue su búsqueda constante como Dulcinea lo fue para don Quijote. Cervantes pone en boca de muchos personajes sus teorías del arte. Los vaivenes y la indecisión del concepto cervantino se desgajan al comparar los razonamientos de todos los personajes considerados portavoz del escritor. A menudo le vemos adoptar una posición para luego quedarse al margen de ella o asumir otra distinta.³⁴ Pero siempre vuelve fiel a la idea de que una

³⁴ En la introducción a su libro antes citado, *Teoría de la novela en Cervantes*, Edward C. RILEY observa que, a menudo, Cervantes no da opinión propia en casos en que es claro y de esperar un juicio o conclusión pero que, por otra parte, sus ambigü-

obra de arte es tanto más verdad, cuanto más se acerca a la naturaleza.

En el episodio de la cueva es donde mejor y más eficazmente ha dado testimonio de este concepto artístico: su invención genial fue construir una alegoría de la naturaleza humana, libre de la limitación, o de la desvirtuación del punto de vista que parte siempre de un arsenal de preconcepciones. La alegoría de la cueva es, además, la elaboración plástica de su esfuerzo por captar la relación entre arte, verdad y naturaleza. Ha sido construida por el «historiador» Cide Hamete Benengeli, el incansable «escudriñador» de la realidad, y por el Cervantes que conoce lo culto y lo popular: el loco de Horacio³⁵; la cueva de Platón³⁶ con sus luces, sombras e ilusiones; la cueva de Merlín del *Orlando Furioso* de Ariosto³⁷; los descensos de Ulises

dades y evasivas con frecuencia son resultado de la incertidumbre. Comprende en este mismo sentido la constante anticipación cervantina a posibles críticas adelantándose a ellas o delegando en los personajes mismos la responsabilidad del autor (p. 54). En el capítulo «La forma de la obra» hace hincapié en la preocupación cervantina por el elemento de falsedad que hay en todo arte (p. 253) y concluye con estas palabras: «Sus dudas y dificultades se expresaban mediante indicaciones indirectas, mediante contradicciones, ambigüedades e ironías; no se formulan claramente como problema literario. Estos escrúpulos, propios de Cervantes, no eran frecuentes entre los críticos y poetas contemporáneos. [...] Pero los escrúpulos de Cervantes coincidían en lo esencial con los de los pensadores del siglo XVII, que eran los auténticos herederos de Vives. Su dilema novelístico era parte integrante de la crisis ideológica europea de la época...» (pp. 253-254). En su artículo antes citado, Angel del Río coloca a Cervantes en el tránsito entre el Renacimiento y el racionalismo y considera que la intuición del artista le lleva a un «super-perspectivismo» que «le impide sugerir soluciones definitivas». Angel del Río llama al Quijote, sobre todo la segunda parte, «la novela de la duda, no la duda racional cartesiana, sino más bien de lo que hoy llamaríamos la duda existencial» (pp. 215-216) que siente que «no puede haber certeza racional» (p. 220).

³⁵ El personaje de don Quijote recuerda, según G. H. TROTTER, al Griego de Horacio para quien el momento de la verdad es simultáneamente la cordura y la muerte, con la diferencia de que para don Quijote éstas son resultado de su propio sondeo interno y no de una fuerza extraña (op. cit., p. 12).

³⁶ La alegoría de la caverna platónica (Libro VII de *La república*) tiene algunos puntos de contacto con la cueva cervantina, principalmente, en a) la idea de la claridad conceptual simbolizada por la luz y b) la idea de la dificultad del conocimiento propio y ajeno. Divergen sobre todo, nos parece, en que para Platón, el sentido colectivo del conocimiento hace posible llegar a la verdad absoluta a través de la razón y de la dialéctica —la verdadera luz—, mientras que para Cervantes la singularidad del conocimiento, no solo en el terreno histórico, sino también en el individual, impide la percepción de ella. Platón toca el tema del desconocimiento propio en otra parte de *La república* también: al contar la visión de Er (Libro X) sobre el juicio final y la reencarnación (véase nota 39). (Nos servimos de: PLATÓN, *The Republic*, trad. al inglés por Benjamin Lowy, con introd. y notas por Scott Buchanan. Cleveland, Fine Editions Press, 1946, pp. 249-281; 375-383).

³⁷ El mayor paralelo está en el sentido de fina ironía que rodea la cueva de Merlín, donde las imágenes parecen virientes pese a su extraño comportamiento que refleja —y aquí la ironía— el de la vida. Algunos detalles como el silencio y huida de la doncella ante Rogero, y el hecho de que Merlín es quien, en tiempos del rey Arturo, ha puesto las imágenes de muertos y por nacer en un mismo tiempo, el de la caverna, hace pensar en el silencio y huida de Dulcinea ante don Quijote y en el tiempo de la cueva de Montesinos. (Nos servimos del *Orlando Furioso*, ed. e introd. por Graham Hough. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, libro 26, pp. 303-304.)

al infierno³⁸; de Timarco al antro de Trofonio³⁹; de Eneas al mundo de los muertos⁴⁰; las abundantes cuevas de la literatura caballeresca, los sueños de Cicerón, Dante y Petrarca⁴¹; *Las metamorfosis* de Ovi-

³⁸ Aparte del desfile de personajes ilustres, que también se encuentran en varias otras posibles fuentes, los recuerdos del Libro II de la *Odisea* pudieran ser: el mito del humanizado río Enipo (como el del río Guadiana para llorar a Durandarte) inspirador del amor de Tiro; la identidad entre dioses y hombres (entre don Quijote y personajes literarios en la cueva de Montesinos) todos sujetos a las mismas pasiones; y el sentido del ridículo, expresado por la sombra de Aquiles, por lo grotesco de los espíritus de hombres augustos (lo grotesco, aunque inexpreso, de los personajes legendarios de la cueva). (Nos referimos a *The Odyssey of Homer*, trad. al inglés por T. E. Shaw [Lawrence of Arabia]. New York, Oxford University Press, 1932, pp. 152-168.)

³⁹ En su libro *Cervantes, la invención del «Quijote»* (Buenos Aires, Libr. Hachette, 1954, p. 143), ve Arturo Marasso en el descenso de Timarco al antro de Trofonio «el modelo» del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos. Hace especial referencia al Trono de La Necesidad, mito recogido por Plutarco de la visión de Er. En ambas obras clásicas La Necesidad y sus hijas reinan sobre los humanos como; también, sobre Dulcinea y los demás encantados. Para nosotros, si bien coinciden en detalle Plutarco y Cervantes divergen en sentido: el mito plutarquiano trata del conocimiento del universo mientras que la visión cervantina tiene que ver con el difícil o inalcanzable conocimiento propio. Utilizamos *Plutarch's Moralia*, trad. al inglés por Phillip H. de Lacy, y Benedict Einarson, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959, Libro VII, pp. 461-467. Mayor cercanía espiritual encontramos entre la visión de don Quijote y la visión de Er en el sentido de que los destinos humanos van regidos por fuerzas incluídicas que influyen en la libertad individual para elegir un destino. Asimismo, los encantados de la cueva están sujetos a ineludibles leyes humanas y al yugo de la necesidad. La nota predominante en ambos textos es la de la esclavitud inherente a la condición humana. Que Cervantes conocía a Plutarco (además de a Platón) no cabe duda, según ASTRANA MARÍN (op. cit., p. 361) quien dice que existían traducciones de Plutarco en Alcalá: las de Diego Gracián (*Apothegmas*. M. de Eguía, 1533, 3n 4°; y *Morales de Plutarco*, J. de Broccar, 1548, en folio), otras de Alonso de Palencia y, además, versiones al latín.

⁴⁰ Los puntos de contacto más notables son: a) La terrible caverna del Averno, defendida por las oscuras olas del lago, y cuya entrada está poblada de monstruos que espantan un momento a Eneas (XXXIII). Nos recuerda los monstruos del relato inventado por don Quijote sobre el caballero del lago y las aves nocturnas que salen de la entrada de la cueva. b) Eneas penetra animado por la Sibila que le ordena «Tuque invade viam vaginaque eripe ferrum; / Nunc animis opus, Aeneas, nunc pectore firmo» (p. 286). Don Quijote penetra por su «invencible corazón» y su «ánimo estupendo». c) Multitudes de sombras de nobles héroes piden en vano paso por el lago Estigio para alcanzar sepultura. En vano, también, esperan los de la cueva de Montesinos el desencanto. d) Al ver a Eneas, le creen su salvador. Igualmente, Montesinos confía en que don Quijote pueda desencantarlos. e) Anquises y la Sibila le van mostrando a Eneas, así primero las maravillas del reino subterráneo y la segunda los terrores del infierno. Así también, Montesinos le va mostrando a don Quijote «las maravillas que este transparente alcázar solapa» y que poco a poco se convierte en infierno. f) Al llegar Eneas al país de los elegidos y de la paz el paisaje es de campos verdes y floridos, luz púrpura y mesetas arenosas (LXXXV-LXXXVII) como el apacible paisaje en el que se levanta el castillo de Montesinos. g) Finalmente, en el reino subterráneo que visita Eneas hay procesiones, lamentos y un tristísimo caballero cubierto de relucientes armas a quien se le niega el regreso a la tierra, lo cual nos recuerda la procesión y lamentos de Beierma y la irónica paciencia de Durandarte. (Nos servimos de *The Aeneid of Virgil*, trad. al inglés por E. Fairfax Taylor, con introd. y notas de E. M. Forster. Nueva York-Londres, 1906, vol. I.)

⁴¹ Véase ARTURO MARASSO, *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Co-

dio⁴²; tal vez, también de Virgilio⁴³; la corte encantada del rey Arturo, del ciclo bretón de romances⁴⁴; los romances de Montesinos, Belerma y Durandarte del ciclo carolingio, dos en particular: el que comienza «Por el rastro de la sangre...» y el que principia «Oh Belerma, oh

locución Académica, s. 2, pp. 110-114; y ASTRANA MARÍN, op. cit., p. 359. No vemos gran parentesco de fondo entre Cicerón y Cervantes, sino tal vez de detalle. Por ejemplo, en el sueño de Escipión, cuyo motivo y profundidad explica Cicerón — emoción y cansancio —, aparece Africano tal como le recuerda el joven Escipión, no en su persona sino en su busto. Así también aparece Dulcinea en el profundo sueño de don Quijote no como la dama de altas prendas que imagina, sino bajo el travieso de albedana en que la vio encatada. El parentesco con Dante lo es más por contraste: en el infierno del Dante habitan pecadores e intelectuales precristianos, mientras que en la cueva de Montesinos los encantados no han cometido mayor atentado que caer víctimas de Merlín; contrariamente a Beatriz que envía en ayuda de Dante a Virgilio, Dulcinea está ajena a las palabras de su caballero y huye de él al verle; en cuanto a la progresión de los acontecimientos se va del infierno al paraíso en *La divina comedia* y del paraíso al infierno en la cueva de Montesinos. Mayor consanguinidad de espíritu encontramos con las visiones de Petrarca: «El triunfo del Amor» comienza con un sueño de luz que se vuelve cautividad opresora para cuantos caen bajo el poder del Amor. En «El triunfo de la Muerte» ésta llega inesperadamente a desahogar con su poder, como un encantador, la juventud y la belleza de la mujer amada. Pensamos en el aspecto de Belerma y en la albedanidad de Dulcinea. Difiere Petrarca de Cervantes en su concepto de la muerte como de una liberación, mientras que Cervantes concibe la muerte encarnada en la misma vida. (Nos servimos de: *The Basic Works of Cicero*, edición, notas e introd. por Moses Hadas, Nueva York, The Modern Library, 1951, pp. 161-170. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, trad. y notas por John D. Sinclair, 3 vols. Londres, John Lane, the Bodley Head, 1948. *The Triumphs of Petrarca*, trad. por Ernest Hatch Wilkins, Chicago, The University of Chicago Press, 1962, pp. 5-34; 53-68).

⁴² Así como Ovidio en sus *Metamorfosis* crea algunas leyendas relacionadas con hechos de su mundo y de su época, Cervantes crea la de la cueva de Montesinos relacionada con el curso, a veces subterráneo, del río Guadiana y la existencia de las numerosas lagunas de Ruidera en región, por lo general, seca, entrelazando finamente poesía y geografía (véase nota 5). Cervantes está, sin duda, recordando a Ovidio ya que, en varias ocasiones, habla de él; la última poco antes de llegar a la cueva (El Primo piensa escribir un *Orlando español*, «de invención nueva y rara», que imitará *Metamorfosis*).

⁴³ Según Arturo Marasso (op. cit., Colección Académica, s. 2, p. 105). Pellicer cree que, al construir la leyenda de las faunas de la Ruidera, Cervantes recordaba a Virgilio y la conversión hecha por Júpiter de las naves troyanas en aves del mar para salvarlas de la persecución de Turno.

⁴⁴ El trabajo de Philip Stephen BARTO «*Cervantes' Subterranean Grail Paradise*» (PMLA. 1923, XXXVIII, 400-411), pone de manifiesto similitudes y divergencias entre el episodio de la cueva de Montesinos y las leyendas del Grail de la mitología alemana que conocía Cervantes, si no directamente, en traducción a través de novelas de caballerías posteriores. Ramón MENÉNDEZ PIDAL en su opúsculo *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»* (Madrid, 2.ª ed., 1924) recordaba el comentario de Barto, suponiendo que como interpretación del episodio de la cueva de Montesinos, ya que él encuentra que la inspiración literaria de Cervantes viene de romances locales, como explicamos en la nota 45. Astrana Marín, por el contrario, considera toda semejanza, entendemos que de sentido, con las leyendas del Grail «para casualidad» (op. cit., p. 361). En cuanto a la inspiración de personajes y detalles si da una larga serie de referencias al Grail en la literatura española anterior a Cervantes (tres siglos) en muchos casos mencionados en el *Quijote* (p. 379).

Belerma / Por mi mal fuiste engendrada...»⁴⁵; posiblemente, también, el romance burlesco de Góngora sobre Belerma y Montesinos⁴⁶, el *Cantar de los Cantares*; las cuevas literarias y verdaderas de místicos y alumbrados; y las inquisiciones manchegas sobre el origen de las lagunas de Ruidera y el curso de las aguas del río Guadiana.⁴⁷ Este Cervantes es el mismo que lee hasta «los papeles rotos de las calles» (I, 80). Pero luego el otro Cervantes, el autor «sabio encantador» como lo llaman Sancho y don Quijote maravillados de que supiera lo que ellos pasaron a solas (II, 33), el de la larga experiencia de la vida, el que revela callando⁴⁸, el poeta captador de esencias, ha sabido extraer de sus redomas de alquimia literaria los materiales cultos y populares que cuadran con la peculiar fisonomía del idealismo de su don Quijote, para transformar la leyenda del caballero del lago en la visión de la cueva de Montesinos. Esto es lo que puntualmente transcribe «sin quitar... ni añadir» nada. De ahí que tanto Cide Hamete, como Sancho, el Primo, el lector y otros observadores, se encuentran en un mismo plano frente a los datos, libres para evaluar los materiales, cada cual según sus conocimientos y medios intelectuales. En esto consiste «lo fantástico e inventivo», «la imaginación algo peregrina y nueva», «el nuevo estilo» de este «raro inventor» como en varias partes se ha calificado Cervantes a sí mismo.⁴⁹

⁴⁵ MENÉNDEZ PIDAL (op. cit., pp. 75-80) sugiere que Cervantes utilizó los romances del ciclo carolingio entrados en España con Carlomagno (Rosafiorida, Montesinos, Belerma, Durandarte, el castillo de Rocafría —no lejos de la cueva de Montesinos—) entretejiéndolos con leyendas sobre el río Guadiana y las lagunas de Ruidera. Una vez más Astrana Marín, tras minucioso escudriñamiento de los romances que circulaban por la Mancha y las *Relaciones topográficas* mandadas hacer por Felipe II referentes al pueblo de la Solana, reduce a dos los romances antiguos (cuyos títulos citamos en el texto) y que, junto con otras reminiscencias literarias, serían el origen de la inspiración cervantina. Concluye que Cervantes «no necesitó recoger de vecino alguno de la Solana datos para trazar la aventura de la cueva de Montesinos, cuando no alude siquiera a los sucesos amorosos del romance de «Rosafiorida»» (p. 377).

⁴⁶ MENÉNDEZ PELAYO compara el tono de «burla despiadada» de Góngora al hablar de los amores de Durandarte y Belerma en su romance (publicado en 1582 según Durán, op. cit., p. 210) con la delicadeza de la elaboración cervantina sobre el mismo tema del romance que supone conocido de Cervantes y que empieza: «Muerto yace Durandarte / Al pie de un alta montaña» («Cervantes y el ideal caballeresco», Discurso de clausura a la Asamblea Cervantina de la Lengua, Madrid, 23 de abril, 1948, páginas 18-19).

⁴⁷ Detallada reconstrucción de lo que se contaba en la Solana y en los alrededores de la cueva de Montesinos en época de Cervantes sobre el río Guadiana y las lagunas de Ruidera se encuentra en las pp. 369-377 del libro ya citado de ASTRANA MARÍN. Dice este investigador que la fábula del Guadiana es invento de Cervantes aunque «ofrece puntos de consanguinidad de espíritu, por el tema, con la del Darro de Luis Barahona de Soto y con la del Genil de Pedro Espinosa» (p. 367).

⁴⁸ Pide a través del pseudo-autor o tal vez del traductor que «teniendo habilidad, suficiente y entendimiento para tratar del universo todo... [como hizo, intercalando novelas de gran «gala y artificio» (II, 237) en la narración de Cide Hamete en la primera parte] se le dan alabanzas [aquí en la segunda parte] no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (p. 358).

⁴⁹ Se considera «español moderno y nuevo autor de nuevos y exquisitos libros», Los

No se trata de construir un rompecabezas con clave sino de entregarle al lector el rompecabezas de la naturaleza humana advirtiéndole los peligros de la palabra, los engaños de los sentidos; y los precipicios del pensamiento.

En cuanto a la verdad absoluta en el terreno de lo humano es un disparate. La única aproximación es la de la verdad poética, con sus zonas imprecisas, y sus multivalentes sugerencias. Por ella, los que penetran en la cueva, la de don Quijote o la propia, se enfrentan con la esencial soledad intelectual del hombre. Su misterio oculto tal vez sea el de los múltiples rostros de la verdad misma, o la imposibilidad del conocimiento racional del universo.

El tema del conocimiento como tal pertenece legítimamente al campo de la filosofía. Cervantes lo desviste de su envoltura abstracta y lo trae al campo de la vida. Dramatiza así la actividad intelectual del hombre y su carácter esencialmente aislador. Al mismo tiempo rehúye lo dramático al unir lo trágico y lo cómico, lo heroico y lo poético, y hace de la soledad intelectual del hombre motivo de entretenimiento. Afirma así, una vez más, la seducción de la vida pese a los fracasos y a la melancolía del hombre.

[Revista Hispánica Moderna, Vol. 34, 1968.]

EPÍLOGO

Una vez terminado, en 1968, el artículo que antecede, proseguí el estudio de la cueva de Montesinos a lo largo de las avenidas que se me habían abierto con el estudio inicial. Mi intención era desentrañar el mecanismo de la invención del episodio de la cueva de Montesinos y buscar el origen de la inspiración de Cervantes.

Los resultados de esta segunda investigación corroboran los anteriores. He optado, pues, por dejar en su forma original, salvo algunos retoques que no afectan su esencia, la versión de 1968, derivada, principalmente, de la intuición. La segunda investigación me ha comprobado que el episodio de la cueva de Montesinos, por ser una alegoría,

trabajos de Persiles y Sigismunda, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1952, Libro IV, pp. 1687 y 1689.

se presta a la infinita sustitución de símbolos, haciendo posibles, no sólo interpretaciones válidas en el contexto novelístico o histórico del siglo XVII, sino cualesquiera interpretaciones que, calzando los escuetos datos narrativos de la visión de don Quijote, arraiguen en el complejo y ambiguo fondo humano. Esto es así, porque la mayor fuente de inspiración de Cervantes para inventar el episodio de la cueva, antes que la literatura, es su propia vida cajada de desengaños y agri dulces experiencias, como se verá más adelante.

El lector interesado en seguir el proceso creador de Cervantes encontrará, en el capítulo VIII de mi libro *Cervantes y su concepto del arte*⁵⁰ un detallado estudio comparado entre las imágenes del sueño de don Quijote y las fuentes literarias y autobiográficas de inspiración de Cervantes, así como el análisis de su técnica narrativa a efecto de crear verosimilitud a base de sobriedad y ambigüedad. Con estos dos ingredientes se transforma la aparente claridad de los datos de la visión caballeresca de don Quijote en multiplicidad de posibles significados dentro de distintos contextos.⁵¹ El propósito de Cervantes es lograr la

⁵⁰ Madrid, Gredos, 1975, pp. 448-583.

⁵¹ Que hay más de un contexto nos lo indica Cervantes mismo. Cuando Sancho le pregunta a don Quijote si el puñal buido del que habla Montesinos fue forjado por el puñalero sevillano Ramón de Hoces, don Quijote le contesta que no sería de ese puñalero, y que tal averiguación «no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contesto [mi cursiva] de lo que él ha visto y entendido. Los otros contextos los vamos delineando los críticos, como puede constatarse por los estudios ya citados en la versión de 1968, como también por los posteriores, los cuales siguen recreando con distinto enfoque el singular episodio.

Juan Bautista AVALLE-ARCE explora el mecanismo del subconsciente de don Quijote, en «Don Quijote, o la vida como obra de arte» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 242 [febr., 1970], 247-280). Harry SIEBER considera el juego entre planos temporales e intemporales en la visión de don Quijote, es decir, entre el tiempo medible, *chronos* que termina en la muerte, y el tiempo literario de duración perpetua, en «Literary Time in the 'Cueva de Montesinos'» (*Modern Language Notes*, 86 [1971], 268-273). Ruth EL SAFFAR dilucida sobre la nueva actitud literaria de Cervantes reflejada en el relato de don Quijote, sugerente del fracaso del pseudo-autor Cide Hamete Benegeli cuya interpretación queda invalidada, en «Montesinos' Cave and the Casamiento engañoso in the Development of Cervantes' Prose Fiction», *Kentucky Romance Quarterly*, n.º 4, 20 [1973], 451-467. André LABERTIT examina la técnica narrativa en el relato de don Quijote con objeto de deslindar la immanencia estilística de Cervantes, en «Estilística del testimonio apócrifo en el Quijote», pp. 137-161 (*Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1973). Peter DUNN interpreta lo que vio don Quijote en la cueva como esfuerzo heroico y fallido del caballero por escapar del mundo circunstancial que le aprisiona, en «La cueva de Montesinos por fuera y por dentro», *Modern Language Notes*, 88 [1973], 109-202. Gethin HUGHES arguye, contra la corriente, que don Quijote se aferra a sus inclinaciones caballerescas y sale heroico vencedor de los calamitosos augurios sobre el desencanto de Dulcinea, en «The Cave of Montesinos. Don Quijote's interpretation and Dulcinea's disenchantment», *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 [1977], 107-113. Agustín REDONDO se apoya en la etimología y la historia religiosa para descubrir que la experiencia de la cueva es un proceso iniciático cuya finalidad es la renovación de don Quijote, en «El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del Quijote», *Iberorromania*, 13 [1981], 47-61. Mis varias interpretaciones propias dentro de distintos contextos se encuentran en el capítulo arriba citado de mi libro sobre Cervantes.

máxima objetividad para inducir en el lector la máxima subjetividad.

El secreto del estilo cervantino en este episodio radica en la selección de pocos datos-imagen estrictamente pertinentes para mantener coherencia y lógica interna por asociación de ideas dentro del desorden del espíritu de don Quijote. Los detalles restrictores de interpretación han sido cuidadosamente eliminados, de modo que los datos cobran múltiples sentidos. Un ejemplo bastara para sustanciar lo antedicho.

La sogá con la que Sancho y el Primo fajan y ciñen a don Quijote es una necesidad literal para bajarle a la cueva. Simbólicamente, la gráfica sogá ceñida al cuerpo sugiere el cinturón monacal, símbolo de abstinencia y flagelación, inductor de purificación espiritual, en un contexto religioso. Dante llevaba ceñida una sogá al pasar por la selva de la vida como protección contra la pantera negra de la lujuria, antes de bajar al infierno. Simbólicamente, también, la «ligadura» -vocablo utilizado por el narrador al referirse al proceso de atar a Don Quijote- es vocablo místico para hablar de vasallaje. Simbólicamente, de nuevo, la sogá sugiere el cordón umbilical evocador de la vuelta al seno, es decir, sugeridor de renacimiento, renovación, pero también de muerte.

Ya tenemos cuatro contextos con sus posibles enfoques o variantes sugerentes de otros más en el momento en que don Quijote se desciñe la sogá y penetra en el «palacio o alcazar» de «cristal». Palacios, castillos, alcazares subterráneos, y cuevas encantadas se encuentran en la novela caballeresca, en las leyendas del Grial, en la épica griega y latina y en poemas nórdicos y de América. También figuran cuevas en las vidas de los santos. Pero el palacio de cristal es, además, imagen del alma que penetra dentro de sí misma, como en el «castillo interior» de Santa Teresa o en la «torre de cristal» de Bernardino de Laredo, para unirse con Dios, su creador, una vez desligada del mundo, «cárcel de los sentidos» como lo llama el místico. Igualmente, don Quijote entra dentro de sí para enfrentarse consigo mismo en la figura del vivo-muerto Durandarte, como él, «flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo», prisionero ahora de su mundo literario. Durandarte, a su vez, es imagen de otro valeroso caballero de su tiempo, el propio Cervantes, cuya diestra «peluda y nervosa» es señal «de tener muchas fuerzas su dueño» (la siniestra fue incapacitada en la batalla de Lepanto). Cautivo en Argel deambula por las calles, libre, al parecer, pero cargado de una cadena (sogá) atada a cada pie. Cuando no, está encantado en el fondo de la mazmorra de piedra caliza bajo la casa del bey, o rey de Argel, Hasán Bajá. Echado sobre el blanco suelo de cal existe vivo-muerto como el Durandarte echado sobre su sepulcro de mármol (sublimación poética de la mazmorra de piedra caliza). Y como Durandarte, ni come, ni bebe, ni duerme, aunque le «crecen las uñas, las barbas y los cabellos». A Durandarte se refiere el Primo como a «autor» fidedigno. A la inversa que en el

Esplandián, donde el autor, Montalvo, se duerme en el fondo de una cueva y se encuentra con su personaje, es el personaje, don Quijote, quien se duerme en el fondo de una cueva y se confronta, sin saberlo, con su creador Cervantes, quien comparte el encantamiento con los personajes de la leyenda y del Romancero.

Pero entonces, ¿quién es, en el contexto del Cervantes cautivo en Argel, esta cruel Belerma, dama de Durandarte, comparada con la cruel Dulcinea, dama de don Quijote? Belerma pasea hasta el mismísimo sepulcro de Durandarte, dando alaridos y dejando escapar sollozos en sus endechas, el corazón amojamado de su caballero. Lleva a la cabeza un enorme turbante «al modo turquesco» y, sobre su luto, unas largas «tocas blancas» que llegan hasta el suelo. El sexo de Belerma parece en extremo dudoso en su modo de vestir y de comportarse. Nos asalta, de pronto, la imagen del cristiano cautivo entre turcos y moros sodomitas, peligro en el que bien pudo encontrarse el valiente soldado de Lepanto. Desde la locura idealista de don Quijote llegamos hasta la amarga autobiografía de Cervantes.⁵²

Como ya indiqué en 1968 y observé en detalle en 1975, los contextos de la visión de don Quijote en la cueva de Montesinos se desdoblan en varios niveles de lectura, sin demarcaciones precisas, y en orden ascendente de complejidad. Los ofrezco en síntesis a continuación.

Primero, nos enfrentamos con la magistral caracterización de don Quijote en el momento de sus nascentes dudas sobre su visión caballeresca del mundo. Cervantes libera a su personaje del pseudo-autor Cide Hamete y le dota del más angustioso de los atributos humanos: el de la introspección. La visión medieval de la vida que trae don Quijote en la cabeza, moldeada por sus lecturas de la épica caballeresca, se encuentra en conflicto con sus perennes anhelos humanos y con sus percepciones de la vida real que afloran de su subconsciente en el proceso de introspección.

Más allá de don Quijote y de sus preocupaciones caballerescas, nos internamos en el proceso creador de Cervantes y en sus propias preocupaciones. Utiliza el autor sus recuerdos literarios de fuentes ajenas a don Quijote para ir ensanchando la experiencia que nos brinda la realidad literaria. Estos recuerdos provienen de la épica religiosa, de la mística, de la pagana griega y latina, de la filosófico-teológica, de la literatura fantástica y de la poesía clásica. Las técnicas estilísticas de

⁵² No terminan aquí los contextos del cautiverio. Hay otra cueva en Argel, real esta vez, en la que ocultó Cervantes a quince cautivos principales quienes confiaban en él para su liberación. Pero cuando llegó el momento de huir y se unió Cervantes a ellos, fueron delatados y, así, no hubo liberación en la cueva de Argel como no la hubo en la cueva en que se internó don Quijote, pese a los augurios mesiánicos que le atribuye Montesinos. Para éste, como para otros contextos sobre el cautiverio y después, sobre el encarcelamiento de Cervantes en Sevilla se necesitan ya conocimientos detallados tanto históricos como biográficos.

Cervantes al recrear estas lecturas revelan que se aparta de la teorías neo-aristotélicas del arte de su tiempo y plantea en todas sus dimensiones el realismo moderno que culminará en la Europa del siglo XIX. Pero va mucho más lejos. Crea un superrealismo que recoge y proyecta lo más recóndito de la experiencia humana. La densidad humana del episodio de la cueva de Montesinos deriva de la biografía misma del autor. Arraiga en sus sueños heroicos, en sus experiencias de cautivo en Argel, de prisionero en la Cárcel Real de Sevilla, y en el espectáculo de la vida social, política y religiosa de la España de comienzos del siglo XVII, protagonista fantasma de los acontecimientos de la cueva. Son estos recuerdos autobiográficos e históricos de Cervantes que inyectan en el espíritu de don Quijote un tono antiliterario que contribuye a desmitificar la literatura y a crear la atmósfera existencial del episodio. La ficcionalización de la experiencia de Cervantes oculta la clave moral y ética del autor sobre los temas candentes del momento.

En el terreno estético, la alegoría de la cueva de Montesinos ofrece analogías complejas y distinciones sutiles de orden filosófico entre la creación artística y la creación divina. Tales analogías y distinciones delatan las hondas preocupaciones de Cervantes tanto sobre teoría literaria como sobre teología y religión.

Finalmente, la representación gráfica del eterno humano por medio de sorprendentes objetos-símbolo y de imágenes escultóricas del estado emotivo, intelectual y espiritual de don Quijote explican la afirmación cervantina de que el pintor y el escritor «todo es uno»⁵³. Si en la primera parte del *Quijote* afirma Cervantes por boca del Canónigo de Toledo⁵⁴ que la ficción novelística comparte atributos con las artes líricas y dramáticas para proyectar la realidad humana, en la segunda parte del *Quijote* afirma, tácitamente, a través de la visión de don Quijote, que la ficción novelística se reviste, además, de los atributos de las artes plásticas para habar sin palabras de la verdad humana. La alegoría de la cueva de Montesinos constituye el más alto testimonio artístico de Cervantes.

Grinnell, Diciembre de 1981.

⁵³ Capítulo LXXI del *Quijote* II.

⁵⁴ Fanz del capítulo XLVII.

Joly, Dominique Études sur Don Quichotte
Paris, Publications de la Sorbonne, 1996. —

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE ALTISIDORA

Lo esencial de las reflexiones que siguen parte de la consideración del papel bien distinto que se le asigna a la poesía en los tres momentos de la Segunda Parte en que don Quijote se encuentra confrontado con el personaje de Altisidora. Sabido es que esta confrontación tiene la particularidad de iniciarse con el intercambio de dos romances, cantados respectivamente por la doncella y por el caballero, el primero con acompañamiento de arpa y el segundo, de laúd. La simetría de estos interludios lírico-burlescos se encuentra resaltada por la forma en que aparece por primera vez aprovechado, en medio de los dos, en bien conocido recurso de presentar alternativamente lo sucedido a don Quijote en el palacio de los duques y lo que por otra parte le sucede a Sancho en su gobierno. No volvemos a encontrar la misma simetría en el capítulo 57, que presenta el momento de la partida. En éste, al revés, la prosa pedestre de la discusión en que se engolfa don Quijote a propósito del paradero de las ligas que Altisidora afirma haber perdido entra en marcado contraste con las quejas, expresadas de nuevo en versos de romance, en las que ésta comparaba su suerte con la de otras abandonadas famosas. Pero el tajo más importante es el que separa este primer grupo de capítulos, en los cuales la poesía burlesca sirve de vehículo casi exclusivo para la expresión de las burlas verbales de Altisidora¹, y los

¹. Digo "casi exclusivo", en la medida en que Altisidora también aporta la conclusión que sigue al espanto cenceril y gatuno del capítulo 46: "Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia; y plega a Dios que se le olvide a Sancho, tu escudero, el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú la goces, ni llegues a túlamo con ella, a lo menos viviendo yo, que te adoro" (pág. 386). El capítulo 57 se cierra, en cuanto a él, con otra declaración de la enamorada

capítulos 69 y 70, en los que la teatralización de las palabras que la doncella dirige a don Quijote ya no se consigue por medio de chuscas interpelaciones proferidas en versos de romance. La poesía, no obstante, sigue estando llamativamente presente al comienzo del último episodio en el que aparece esta curiosa figura femenina. La pormenorizada presentación del túbulo que figura al principio del capítulo 69 culmina, en efecto, con la intercalación de dos estancias cantadas, otra vez con acompañamiento de arpa, por el "hermoso mancebo vestido a lo romano" que no tiene empacho en apropiarse una octava completa de Garcilaso para integrarla en su homenaje fúnebre a Altisidora. Y la conversación que ésta sostiene con don Quijote, luego de su resurrección milagrosa, se encuentra enmarcada, por un lado, por la ya referida canción fúnebre y, por otro, por la breve discusión que suscita la descarada aplicación al caso de Altisidora de unos versos que se compusieron para otras circunstancias. La tesis que a continuación voy a exponer es que existe una correlación entre el abandono de la poesía burlesca, aprovechada hasta entonces a título de máscara verbal en las sucesivas apariciones de Altisidora, y las circunstancias conflictivas en que Garcilaso aparece citado de manera tan llamativa y con más abundancia que en cualquier otro lugar de la obra cervantina.

Veamos primero, aunque sin volver sobre el problema de la omisión en este tercer episodio de la poesía burlesca, cuáles son las particularidades de los momentos en que Altisidora se dirige por última vez a don Quijote. Parte de las palabras que pronuncia después de su resurrección enlazan claramente con la temática de sus burlas anteriores. En este caso están las quejas que vuelve a formular contra la crueldad del desalmado caballero, como ocurre

capítulo 57 se cierra, en cuanto a él, con otra declaración de la enamorada doncella, que pone fin con un disparate a la disparatada controversia sobre el paradero de sus ligas: "Una [palabra] no más, quiero que me escuches, ¡oh valeroso don Quijote [...]! y es que te pido perdón del latrocinio de las ligas, porque en Dios y en mi ánima que las tengo puestas, y he caído en el error del que yendo sobre el asno, lo buscaba" (págs. 469-470). Cito por la edición de Luis Andrés Murillo.

en el momento mismo en que despierta² y como también sucede al comienzo del rato de conversación que tiene con don Quijote, o, mejor dicho, que le está imponiendo, luego de haber penetrado en su aposento, teatralmente vestida como lo estuvo durante la celebración de sus propias honras fúnebres. Circunstancias en las cuales se advierte por otro lado que sus quejas llegan a estar cómicamente apoyadas en otra reminiscencia textual de Garcilaso³. También está muy en la línea chusca de sus intervenciones anteriores la manda de seis camisas suyas con que le agradece a Sancho el beneficio que éste le ha hecho. La verdadera sarta de apodos con la que termina despidiéndose de don Quijote⁴ representa, en cambio, un filón que contrasta con la tonalidad de los episodios anteriores. Sabido es que la presencia de esta veta insultante está aprovechada para poner por un lado en la picota a don Quijote, mientras por otra parte se preservan las apariencias al

² "Dios te perdone, desamorado caballero, pues por tu crueldad he estado en el otro mundo, a mi parecer, más de mil años; y a ti, ¡Oh el más compasivo escudero que contiene el orbe!, te agradezco la vida que poseo. Dispón desde hoy más, amigo Sancho, de seis camisas más que te mando, para que hagas otras seis para ti; y si no son todas sanas, a lo menos son todas limpias" (pág. 562).

³ Con la conocida adaptación a su propio caso de la lamentación de Salicio por los desvíos de Galatea, y el consabido cambio de sexo que esta adaptación supone. El detalle está mencionado en el clásico ensayo de José Manuel Blecua, "Garcilaso y Cervantes", *Homenaje a Cervantes*, Madrid: Cuadernos de Insula, I, 1947, pág. 143, y Ángel Rosenblat le dedica un breve comentario en *La lengua del "Quijote"*, Madrid: Gredos, 1971, pág. 237.

⁴ "Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito [...]" (pág. 567). Uso la palabra *apodo* con el sentido que se le solía dar a comienzos del siglo XVII. Véase sobre el tema mi contribución al número especial de la *NRFH* sobre la literatura del "loco", coordinado por Francisco Márquez Villanueva, "El truhán y sus apodos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-86, págs. 723-740. Este uso del apodo sella de una manera inconfundible la actuación bufonesca de Altisidora. Recuérdese que Preciosa, que representa otra variación de Cervantes sobre el arriesgado tema de la doncella libre y - hasta cierto punto - desenvuelta, rechaza la proposición de ser llevada adonde pueda ser vista por los reyes, temiendo que ellos no la quieran más que para truhana.

atribuirse las agresivas palabras de Altisidora a una reacción de despecho.

No es ésta, sin embargo, la innovación más digna de llamar la atención, sino la que tiene por consecuencia de desembocar en el enlace entre el último episodio de las relaciones entre don Quijote y Altisidora y otros, que figuran en cambio en los capítulos intercalados entre el momento en que aquél deja la casa de placer de los duques y el de su segunda visita. Estos dos episodios ofrecen la particularidad de presentar a don Quijote frente a unos personajes que están o han estado en contacto con la Segunda Parte del *plagiario*. Sucede esto por primera vez, según es sabido, en la *venta del capítulo 59*, en la que el caballero sorprende el diálogo de dos gentileshombres, lectores ambos de la Primera Parte, que se declaran incapaces de resistir la pesadez de la Segunda Parte del *plagiario*. Estos caballeros que, además, traen consigo el libro se lo ponen en las manos a don Quijote para que lo pueda ver y hojear. Volvemos a encontrar una alusión despectiva a la Segunda Parte del *plagiario*, aunque mucho más sucinta, en las palabras de bienvenida que don Antonio Moreno dirige a don Quijote cuando éste llega a Barcelona. A diferencia del don Juan y del don Jerónimo que estuvieron cenando con don Quijote dos capítulos más arriba, don Antonio Moreno ni se encuentra leyendo el libro ni lo trae consigo; sus palabras remiten, más allá de su caso personal, a la reciente difusión del apócrifo en los círculos de la nobleza barcelonesa, a los que pertenecen tanto él como sus acompañantes⁵. Teniendo todo lo que precede en cuenta, creo que se valora mejor la peculiaridad del contacto que Altisidora afirma por su parte haber tenido con la obra del *plagiario*. Este contacto no resulta en efecto, en su caso, de una *experiencia directa de lectora*. Tampoco se le ha presentado el libro en el preciso momento de su impresión, como ha sucedido con don Quijote en Barcelona. Lo que Altisidora relata es el resultado de una *visión*, a cuyo propósito

⁵. "[...] Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado [...]" (pág. 507).

resulta imposible no recordar la *experiencia onírica* de don Quijote en la *cueva de Montesinos*. En el más allá visitado por Altisidora, los libros ya no se leen ni se hojean; aunque siguen teniendo el aspecto de auténticos libros —se habla, por ejemplo, de su encuadernación y se mencionan sus tripas de papel—, sirven en lugar de pelotas en el singular juego de pelota que se juega en el infierno.

Javier Herrero llamó hace algunos años la atención, a mi modo de ver con mucho acierto, sobre el carácter recurrente y, diría yo, obsesivo de las imágenes empleadas por Cervantes para hablar de los malos libros. Resaltó el parentesco existente entre las pelotas de viento del juego contemplado por Altisidora en su visita al infierno y la absurda tarea de hinchar perros, a la que se dedica uno de los locos citados en los cuentecillos del prólogo, tarea jocosamente equiparada, con clarísima intención de aludir al *plagiario*, con la de hacer un libro. Relacionó además estas *metáforas* que en el *Quijote de 1615* sirven para atacar a *Avellaneda*, con la metamorfosis de los malos poetas del *Viaje del Parnaso* en calabazas o en odres⁶. Pese a lo arriesgado que resulta buscar apoyo en textos publicados con posterioridad a la muerte de Cervantes, agrego que, en el caso específico del juego de pelota, puede tener interés una confrontación entre la *visión alegórica* de este juego que encontramos en el capítulo 70 del *Quijote* y el tratamiento que la misma alegoría recibe en Quevedo y en Gracián. La *pelota llena de aire* es, en el *Discurso de todos los diablos*, *alegoría* del poderoso hinchado de viento a quien el príncipe levanta, pero que dura poco en lo alto; en cuanto al partido de pelota de Gracián, se juega con *cabezas humanas* "más llenas de viento que de entendimiento, y otras de borra, de enredo y mentiras"⁷. En el caso de la visión de Altisidora resalta, por

⁶. "La metáfora del libro en Cervantes", *Actas del 7º Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, t. II, págs. 579-584.

⁷. Francisco de Quevedo, *Obras completas. Prosa*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar, 1961, págs. 208b-209a. Baltasar Gracián, *El Criticón*, I, 8, ed. de

contraste, la aplicación de la alegoría al campo exclusivo de la sátira literaria y la consiguiente relación de parentesco, justamente resaltada por Herrero, entre los libros-pelota que allí se mencionan y las demás imágenes en las que se apoya Cervantes al referirse a la insubstantialidad de los malos poetas.

Esta filiación de la visión de Altisidora con otras imágenes en que cuajan las antipatías e incluso las fobias literarias de Cervantes es, en mi opinión, la que permite comprender la singular estructura de un episodio en el que, según he resaltado más arriba, la relación de dicha visión se encuentra enmarcada por unas muy extrañas referencias a la poesía de Garcilaso. Lo excepcional de la situación no es, como se echa de ver en seguida, que Garcilaso aparezca citado por Cervantes. La importancia de su presencia en la obra cervantina, y esto, a través de los años, es un hecho bien conocido, documentado y analizado hace años por Blecua, y que Rivers ha vuelto a comentar en una fecha más reciente⁸. Sobre el mismo tema, además, aunque enfocado desde una perspectiva que da prioridad al problema de la contextualización de algunas de las citas cervantinas, la bibliografía se ha enriquecido últimamente con aportaciones de Ter Horst y Canavaggio⁹. Mi propio análisis se sitúa intencionadamente en la línea de estos trabajos más recientes.

Volviendo a mi punto de partida, lo excepcional no es, pues, que Garcilaso aparezca citado en la canción fúnebre interpretada en

M. Romero-Navarro, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, t. I, págs. 256-257. Sobre el carácter tradicional del partido de pelota en que los demonios juegan con las almas de los condenados, véase Daniel Devoto, *Textos y contextos*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 132-134.

⁸ El artículo de Blecua quedó citado en la n. 3: Elías L. Rivers invirtió significativamente la perspectiva desde la que examina el problema, como indica el orden en que cita él los dos nombres "Cervantes y Garcilaso", en M. Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid: Edt-6, 1981, págs. 963-968.

⁹ Robert Ter Horst, "In an Echoing Grove: Quijote II and a Sonnet of Garcilaso", *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989, págs. 335-346. Jean Canavaggio, "Garcilaso en Cervantes (!Oh dulces prendas por mi mal halladas!)", *Homenaje a Elías L. Rivers*, Madrid: Castalia, 1992, págs. 67-73.

honor a Altisidora sino que aparezca citado con una abundancia totalmente inusitada. Una octava real completa, que según señalan todos los editores corresponde a la segunda de la Égloga III, ocupa también el segundo y, en este caso, último lugar, en la canción que aquí me interesa. El fenómeno, además, se complica, en la medida en que la otra octava, con la que se da por lo tanto comienzo a la actuación del poeta, también se encuentra estructurada en su totalidad en torno a reminiscencias procedentes de Garcilaso. Del soneto 23 está tomado, en efecto, el empleo recurrente del "en tanto que" con el que se inicia de un modo solemne el poema y la alusión al cantor de Tracia con la que por otra parte se cierra esta primera estrofa remite a la Égloga III, de la que, según ya se ha dicho, la otra está trasladada sin el menor retoque. Se combinan o se contaminan, de este modo, dos tipos de parodia: la primera clarísima, apoyada en el empleo recurrente de rimas en *hore*, arrastradas por la referencia al nombre del protagonista que encontramos al final del segundo verso¹⁰ y en el tratamiento bufo dado al tema del luto dueñesco; más elíptica y desencarnada la segunda, en la medida en que lo único que incita a asignar un valor burlesco a la octava tomada a la letra de Garcilaso es la novedad de su contextualización¹¹.

Ahora bien, si admitimos con Ter Horst que Garcilaso es el modelo literario ideal de Cervantes, su *Urtext*¹² creo que podemos vislumbrar por qué una de las protestas más cargada de onirismo contra la indebida actuación del plagio se encuentra insertada en medio de otra, suscitada por la escandalosa agresión cometida contra el representante más excelso de la poesía castellana por sus

¹⁰ Sobre el contraste de las dos octavas reales, véanse los comentarios de Andrés Amorós, "Los poemas en El Quijote", en M. Criado de Val, *Cervantes, su obra y su mundo*, ob. cit., pág. 712.

¹¹ En Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, pueden verse sugestivas observaciones sobre la relación entre cita textual y parodia (véanse en particular las págs. 24-25).

¹² R. Ter Horst, "In an Echoing Grove...", art. cit., pág. 344.

indignos seguidores ¹³. Creo que solo visto así adquiere coherencia el curioso mosaico que ocupa la mayor parte del capítulo (70). Una coherencia que, advirtámoslo, lleva a desdoblar en este caso los portavoces de las ideas críticas del autor, reservándose todo lo referente a Garcilaso y a la poesía para el portavoz masculino, mientras que al personaje femenino le corresponde una actuación que se sitúa en el terreno mucho más irracional del sueño y de la locura. Pero este singular desdoblamiento, que puede verse como repercusión de los límites con que están pensados los personajes femeninos cervantinos, por libres que sean o que parezcan, es un tema que aquí no se podrá tocar y que me parece conveniente dejar para otro lugar.

¹³. Estos seguidores son los "intensos poetas de nuestro tiempo" a los que se refiere el músico y panegirista de Altisidora en su respuesta a don Quijote, y entre los cuales se estila que "cada cual escriba como quisiere, y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento". Es llamativo el parentesco de estos poetas, que no saben prácticamente lo que están haciendo, con Orbaneja, el pintor de Úbeda, cuyo proyecto creativo se limita a pintar "lo que saliere", según se cuenta en dos lugares de la Segunda Parte, y en particular a pocas páginas de las que aquí he examinado.